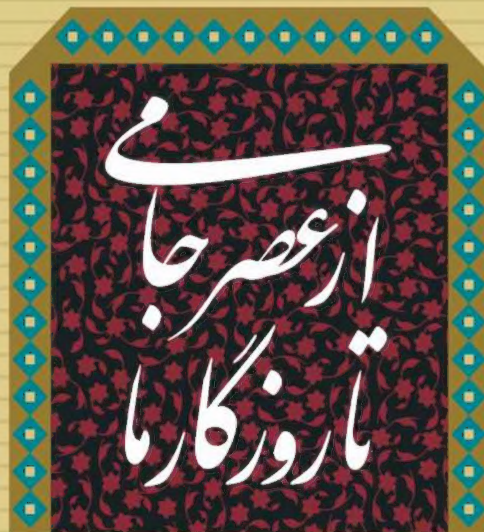


محمدرضا شفیعی کدکنی

ادبیات فارسی



ترجمهٔ حجت‌الله اصیل



ادبیات فارسی

از عصر جامی تا روزگار ما

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

ادبیات فارسی

از عصر جامی تا روزگار ما

ترجمهٔ حجت‌الله اصیل



نشر نی

شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۱۸ ـ
ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما / محمدرضا شفیعی کدکنی؛ ترجمه حجت‌الله اصیل. ـ تهران: نشر نی، ۱۳۷۸.
۱۲۶ ص.
ISBN 964-312-449-5
عنوان اصلی: **Persian literature from the time Jami to the present day.**

۱. ادبیات فارسی- قرن ۹ ق. ـ ۱۴ ـ تاریخ و نقد. الف. اصیل، حجت‌الله، ۱۳۱۶ ـ مترجم. ب. عنوان.
۴ الف ۷ ش / PIR ۳۴۷۵
۱۳۷۸



نشر نی
نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، کوی آشتیانی، شمارهٔ ۲۴
صندوق پستی ۵۵۶ ـ ۱۳۱۴۵، نشر نی تلفن ۵ و ۶۴۱۳۴۴۳

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

ادبیات فارسی

از عصر جامی تا روزگار ما

ترجمهٔ حجت‌الله اصیل　Stanford University Press, 1995

• **چاپ اول** ۱۳۷۸ تهران • **تعداد** ۲۲۰۰ نسخه • **لیتوگرافی** غزال • **چاپ** غزال

شابک ۵-۴۴۹-۳۱۲-۹۶۴　ISBN 964-312-449-5

فهرست مطالب

یادداشت مترجم

این کتاب، ترجمهٔ اثری است از استاد فرزانه دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی که سالها پیش برای استفادهٔ انگلیسی‌زبانان به زبان انگلیسی نوشته شده و به‌صورت شش فصل از کتاب **ادبیات فارسی از آغاز دوره اسلامی تا روزگار ما** منتشر شده بود. از آنجا که مترجم نکات سودمند بسیاری در اثر دید، سه سال پیش از استاد شفیعی کدکنی اجازه خواست تا آن را به فارسی برگرداند.

پس از فراهم آمدن نمونهٔ چاپی ترجمه چند اشکال کوچک در آن دیده شد که متأثر از متن اصلی بود. مترجم ناگزیر از استاد چاره‌جویی کرد و ایشان در پاسخ خود گره‌ها را گشودند و نیز از سر فروتنی و امانتداری مطلبی نوشتند که بی‌کم و کاست از نظر خوانندگان می‌گذرد:

«در این نوشته نثر زیبا و ادیبانهٔ آن، نتیجهٔ ذوق و احاطهٔ استاد جورج موریسن استاد یگانهٔ آکسفورد است. بنده یادداشت‌های سر و دست شکسته‌ای به ایشان داده‌ام، و ایشان بدین شکل درآورده‌اند. بنابراین، همهٔ شلختگی و نقص‌های فنی و علمی از بنده است، و هر چه نظم و سیاق و عبارت است از ایشان است. ای کاش می‌شد که در مقدمهٔ شما این مطلب انعکاس یابد تا حق آن بزرگوار پس از بیست و چند سال گزارده آید.»

استاد شفیعی به این نوشته بسنده نکرده درحاشیهٔ نامه افزوده‌اند: «اگر مصلحت دیدید، این چند سطر را در مقدمهٔ خودتان بگنجانید تا حق آن استاد گزارده شود.»

مترجم بر خود فرضی دانست که عین نوشتهٔ استاد را بیاورد.

کتاب، ادب فارسی را از روزگار جامی، عصر تیموریان، تا روزگار ما دربر می‌گیرد، و در آن دوره‌های نظم و نثر بررسی شده است. نویسنده با تبحر و احاطه‌ای که بر موضوع دارند، بسیاری از راز و رمزهای شعر فارسی، به‌ویژه شعر سبک هندی، را بازگشوده‌اند و خواننده با خواندن کتاب، به‌روشنی درمی‌یابد که در این اثر کوچک نکته‌های باریک‌تر از موی فراوان است و از این حیث با بسیاری از آثار مفصّل پهلو می‌زند. بحث در ویژگی‌های شعر هر دوره، آشکار ساختن نقاط قوت و ضعف آنها، شناساندن شگردهای شاعری و اوج و حضیض هنر شاعران و سرانجام، به‌دست دادن معیارهایی برای سنجش و شناخت نظم و نثر هر دوره از ارزش‌های کم‌مانند کتاب است.

سه فصل کتاب مشتمل بر دوره‌های مشروطه و پس از آن، سال‌ها پیش به قلم آقای دکتر یعقوب آژند به فارسی برگردانده شده بود، اما این مترجم نیز به‌خاطر حفظ جامعیت اثر و یک‌دستی زبان ترجمه، بار دیگر آن سه فصل را به فارسی برگرداند.

از آنجا که مخاطبان متن اصلی کتاب انگلیسی‌زبان بوده‌اند، نویسنده در همه جا تاریخها را به میلادی آورده است، اما مترجم آنها را به تاریخِ هجری تبدیل کرده و در برابر قرنها معادل هجری آنها را در میان دوکمانَ آورده است.

مترجم هر جا که توضیحی در پانویس داده آن را با حرف (م) مشخص کرده‌است.

تا جایی که میّسر بوده، نقل قول‌ها از منابع اصلی آنها آورده شده تا اصالت مطلب حفظ شود. در چند مورد که منابع فارسی در دسترس نبوده

ترجمهٔ مطلب آورده شده‌است.

مترجم بر خود فرض می‌داند که از استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی که اجازه دادند کتاب را به فارسی برگرداند، و نیز اصل فارسی اشعار را کریمانه از حافظهٔ سرشار و پربرکت خویش در حاشیهٔ کتاب نوشتند و مترجم را از جستجو در منابع پراکنده و گاهی کمیاب آسوده ساختند، سپاسگزاری کند.

مترجم همچنین از آقای دکتر مسعود جعفری، ادیب، نویسنده و مترجم فرزانه که رنج بازخوانی و ویرایش دقیق و هوشمندانه ترجمه را قبول فرمودند، از دوست دیرینه، شاعر، پژوهنده و نویسندهٔ گرانمایه آقای ولی‌الله درودیان که نخستین نمونهٔ چاپی کتاب را به‌دقت مرور کردند و از آقای جعفر همایی مدیر فرزانهٔ نشر نی و همکاران ایشان که به چاپ و نشر اثر همت گماشتند، صمیمانه سپاسگزاری می‌کند و شک نیست که مسئولیت نارسایی‌ها و کاستی‌های ترجمه با مترجم است و بس.

حجت الله اصیل

آذر ۱۳۷۷

فصل یکم

عصر تیموری

(عصر چیستان، تصنّع و تکرار)

اشاره

می‌گویند عصر زرّین شعر فارسی با مرگ حافظ به‌سر آمد. این گفته در عین حال هم درست و هم نادرست است. اگر معیارهای ذوقی ما به محدودیت‌های تجویزی مقیّد نباشد، و اگر خود را آمادهٔ لذّت‌بردن از اسلوب تازه‌ای سازیم که پس از مرگ حافظ رواج یافت، به تحقیق می‌توان گفت که در قلمرو شعر فارسی، همواره شاعرانی بزرگ بوده و هستند. هیچ‌گاه برای لذّت‌بردن از شعر صائب دیر نیست، به شرط اینکه برای این کار آمادگی داشته باشیم. در کنار صائب شاعران دیگری نیز هستند که شعرشان ممکن است با همان معیار در تراز درخشان‌ترین گوهرهای ادب فارسی قرار گیرد.

به دیگر سخن، اگر از برخی از چهره‌های استثنایی ادب فارسی که در هفت سده نخستین دوران اسلامی ظهور کردند، یعنی فردوسی، خیّام، سنائی، عطّار، مولوی، نظامی، خاقانی، سعدی، و حافظ چشم بپوشیم، برجسته‌ترین شاعران عصر صفوی یا برجسته‌ترین شاعران معاصر از

شاعران دیگر کوچک‌تر نیستند. برای نمونه، صائب بسی بزرگ‌تر از خواجو و سلمان ساوجی و جامی است، و در روزگار ما نیز بهار و نیمایوشیج به هیچ روی کوچک‌تر از آنان نیستند.

پس از روزگار حافظ شعر فارسی، همچون نثر فارسی، از مراحل مختلفی گذشت. در این بررسی، شعر فارسی و نثر فارسی را جداگانه نقد می‌کنیم و می‌پژوهیم و با توجه به این واقعیت که نثر فارسی جز در روزگار ما درخشش ویژه‌ای نداشته، بررسی خود را با شعر که گل سرسبد کوشش هنری ایرانیان است، آغاز می‌کنیم.

آنان که جامی را آخرین حلقه زنجیره شعر فارسی و خاتم‌الشّعراء نامیده‌اند، مرتکب اشتباهی بزرگ شده‌اند. شاید درست این باشد که چنین عبارتی را برای حافظ به‌کار ببریم، زیرا پس از حافظ، هیچ شاعری پدید نیامد که بتواند در سطح او یا در سطح همترازان او چون فردوسی، مولوی و خیام قرار گیرد. اما مسلماً شاعران بسیاری داشته‌ایم که بزرگتر از جامی بوده‌اند. با هر معیاری که به‌کار ببریم، صائب بسیار بزرگتر از جامی است، و در روزگار ما، بهار و به احتمال، برخی از شاعران معاصر نیز به هیچ‌رو، مقامی فروتر از جامی ندارند.

دانسته نیست که چه کسی نخست این نظر را مطرح کرد ــ هر که بوده، تا آنجا که تماس مستقیم با تاریخ شعر فارسی مطرح است ــ، ناآگاه یا دارای اطلاعاتی ناقص بوده، و گفتهٔ او بیشتر بر سخنان تذکره نویسان استوار بوده که برخی‌شان، شعر دورهٔ صفوی را نکوهیده‌اند. در فصل‌های بعد، نشان خواهم داد که دیگرگونی در ذوق نقادّانه روزگار قاجار، تنها در محدودهٔ ایران معاصر، به نادیده گرفتن شعر دورهٔ صفوی انجامید و از این‌رو، جامی آخرین شاعر بزرگ فارسی‌گوی شناخته شد. به احتمال، علّت دیگر این اشتباه، صرفاً کلانی حجم آثار جامی است. چنانکه خواهیم دید جامی شاعری بسیارنویس بود، و کوشش خلّاقه او حوزه‌های بسیار متنوعی از نظم و نثر را دربر می‌گیرد. اما در گسترهٔ نقد

شعر که به نوشته‌های عالمانه او کاری ندارد، جامی تنها به لحاظ آثار شعریش مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد، و با این معیار، به‌ویژه اگر به خلّاقیت و ابداع وزن بدهیم، او بازنده خواهد بود.

هنگامی که زنجیرهٔ نمونه‌های شعر فارسی را در طول سده‌ها و اعصار مرور می‌کنیم، [می‌بینیم که] سده پانزدهم میلادی (سده نهم هجری) از لحاظ قلّه‌های شعری سترون است. این سده، شمار زیادی شاعر معمولی دارد، اما در میان آنان، هیچ چهرهٔ درخشانی دیده نمی‌شود؛ بدین سبب، بزرگی حجم مجموعهٔ آثار جامی ــ در شعر و رشته‌های دیگر ــ چنین چشمگیر است، و او را قلّه شعری این سده می‌نمایاند. اما تاریخ تحول ادبیات، شماره و محاسبه و سال نمی‌شناسد. چه بسا که در خلال چند سده هیچ قلّه‌ای پدید نیاید و در یک سده، چندین قلّه ظهور کند.

به‌نظر من، در تاریخ ایران و آسیای مرکزی، عوامل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی چنان پیچیده و مبهم است که هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برای فراز و نشیب‌های ادب فارسی در سده پانزدهم میلادی (نهم هجری) نمی‌توان یافت. به‌طور کلی می‌دانیم که پیدایی و رشد نبوغ تا حد زیادی محصول پیشامدهای تاریخی است ــ امّا توجیه این پدیده موضوعی کاملاً پیچیده است و گمان نمی‌کنم روند ادبیات به‌گونه‌ای باشد که بتواند به توجیهاتی که می‌خواهد پیدایی و رشد نبوغ را به حمایت دربارها و رفاه اقتصادی (و برعکس) ربط دهد، پاسخ بدهد.

عناصر آفرینش ادبی بسیار پیچیده است و نقشی که عواملی مانند رفاه اقتصادی و حمایت دربارها بازی می‌کنند، به هیچ‌رو، روشن نیست، حتّا اگر به آفرینش ادبی کمکی هم کرده باشند، ارتباط آنها بر ما آشکار نیست و تنها می‌توان تحول ادبی را تا جایی که به دیگرگونی زندگانی اجتماعی ربط دارد تحلیل کرد؛ و چون معرفت ما بر دیگرگونی زندگانی اجتماعی آن عصر ناچیز است، نتیجه‌گیری دربارهٔ پیوند ادبیات با زندگانی و دیگرگونی‌های آن به هیچ‌رو، کاری آسان نیست.

مسلّم است که با مرگ تیمور (۸۰۷ هـ. ق)، فروپاشی امپراتوری پهناور او آغاز گشت، و مراکزی که پس از او قدرت سیاسی را به دست گرفتند و ادب فارسی در کنف حمایت آنها رشد و پیشرفت کرد متعدّد بود، و پس از چندی، افزون بر هند و عثمانی، که بزرگترین جولانگاه خارجی ادبیات فارسی بودند، در آسیای مرکزی و ایران (تبریز، فارس، عراق، هرات) مراکز متعددی پدید آمد.

از میان پسران تیمور، شاهرخ قدرت را در کرسی هرات به‌دست گرفت (۸۰۷ـ ۸۵۰هـ.ق) و در حقیقت، قدرت تیمور تا حدّ زیادی در شخص او ادامه و استحکام یافت؛ وی در حدود نیم‌قرن فرمانروایی کرد و چنانکه می‌دانیم، در هنر و ادبیات صاحب درک و ذوق بود.

سایر شاهزادگان تیموری نیز از این حیث با او قابل سنجش یا حتّا از وی برتر بودند. برخی از آنان به ادبیات گرایش داشتند و برخی‌شان نیز در خوش‌نویسی و نقّاشی استعداد درخشان نشان دادند، درحالی‌که دربارهای پیش از عصر تیموری تنها به شاعران (و گاهی به دانشمندان) توجّه داشتند. این مرکز سیاسی خراسان به تماشاگه همهٔ هنرهای اسلامی تبدیل شد و نقّاشان، خوش‌نویسان، صحّافان، تذهیب‌کاران کتاب، شاعران و ادیبان در آنجا گرد آمدند، و چنانکه می‌دانیم، مکتب هرات از جمله درخشان‌ترین مکتب‌های هنر اسلامی به‌شمار می‌رود.

شاید تصور شود که پراکندگی استعدادها در حوزه‌های متعدد هنری یکی از علل نبود تحّول و پیشرفت در هنر شاعری بوده‌است. نیاز به گفتن نیست که شعر فارسی نگارخانه‌ای از همهٔ هنرهای ایران است؛ و در این عصر، بخش متنوعی، از هنرها برای خود مقام و موقعیت انفرادی به‌دست آورده کمابیش از هنر شاعری جدا گشتند. در این عصر، در سنجش با حجم زیاد شعر دوران پیشین و با درنظر گرفتن افول ناگزیر هنرهای دیگر، تقاضا برای این‌گونه هنرها بر شعر پیشی گرفت ـ و علّت آن بود که شعر خوب، فراوان و به‌آسانی در دسترس خواننده بود،

درحالی‌که نقّاشی، مینیاتور و موسیقی بسیار کم بود ـ به‌همین دلیل این هنرها رواج و رونق گرفت. به‌هرحال، رایی خطرناک است که زادن و بالیدن یک شاخهٔ هنر را برای شاخه دیگر زیانمند بدانیم.

عصر جامی

شعر فارسی در عصر شاهرخ شخصیت برجسته‌ای حتّا در حد عبدالرّحمان جامی نیافرید ـ برخی از منتقدانِ معاصر، این نیم سده را در تاریخ ادبیات فارسی، سرآغاز افول دانسته‌اند. برجسته‌ترین شاعران این نیم سده عبارتند از: شیخ آذری طوسی (فوت ۸۶۵هـ.ق)، خیالی بخارایی (فوت ۸۵۰هـ.ق)، ابن‌حسام (فوت ۸۷۴هـ.ق)، امیرشاهی سبزواری (فوت ۸۵۷هـ.ق)، عصمت بخارایی (فوت ۸۲۸هـ.ق)، کاتبی ترشیزی (فوت ۸۳۸هـ.ق)، شاه نعمت‌اللّه ولی (فوت ۸۳۴هـ.ق)، یحیی سیبک نیشابوری (فوت ۸۵۲هـ.ق) و لطف‌اللّه نیشابوری (فوت ۸۱۲هـ.ق). شعر این شاعران، با معیارهای عصر ما ارزش هنری ویژه‌ای ندارد، با این‌حال، آنان با معیارهای عصر خویش، بیشترِ استادان شعر کهن را حتّا به شاگردی خود نیز قبول نداشتند. سرمشق‌های شعری این عصر عبارت بودند از حافظ، امیر خسرو دهلوی، حسن دهلوی و سلمان ساوجی و در عرفان جلال‌الدّین مولوی.

در این نیم‌سده، شعر فارسی، خواه از دید زمینه‌های احساسی و عاطفی و صور خیال خواه حتّا از دید زبان شعر و ملاحظات مربوط به قالب و جنبه‌های بیرونی، روی به افول دارد. مضامینی که شاعران سعی در کشف آن دارند، بیشتر شرح مضامینی است که نویسندگان کهن به‌کار برده‌اند. درحقیقت، چه بسا که شخص وسوسه شود تصور کند که در نقد ادبی آن عصر، اصلی بدین مضمون رواج داشته است: «خلاقیّت شاعرانه باید محدود به تعبیر و تفسیر آثار نویسندگان کهن باشد، بطوری که بتوانیم ناگهان در همان زمینه‌های شاعران کلاسیک و در تمام دنیاهایی که از آن

بی‌خبر بودند، ظاهر شویم.»

در ایران، نقد ادبی سابقهٔ نوشتاری روشنی نداشته، با وجود این، نشانه‌های وجود یک سنّت نقد شفاهی در میان شاعران و ادیبان هست. در آن نقد شفاهی، اساس، شکل و قالب اثر بوده‌است.

هر چند باید درنظر داشت که رویکرد آنها به قالب، برای کسانی که به حواشی دواوین شاعران کلاسیک اشاره داشتند، مقیّد به نوعی معمّاسازی بود. آنان معانی را در شعر کلاسیک همچون لوح محفوظ ازلی و ابدی و ثابت می‌پنداشتند و تصور می‌کردند که هر کوششی باید در سایهٔ این نمونه‌های اسطوره‌ای صورت بگیرد. آنان چنین می‌اندیشیدند که «هر چه بیشتر سوراخ سنبه‌های این مضامین منجمد را کشف کنیم، بر مهارت شعریمان افزوده می‌شود.»

این ویژگی، بیشتر در عهد شاهرخ و در نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم میلادی (سده نهم هجری) غالب بود، و زیر تأثیر آن، معیار ارزش‌ها و نقد ادبی در حول ترفندهای شگفت و بی‌روح و تردستی‌های فنی می‌گشت. برای نمونه، شعرهایی با وزن‌های مختلف و انواع لغزها و مادّه تاریخ (که بیشتر به افسونگری و شعبده‌بازی می‌ماند تا به شعر) از این دست بود، این ویژگی‌ها را می‌توان در لابلای صفحات تذکره‌ها یافت، امّا شاید روشن‌ترین سند دربارهٔ تاریخ ادبیات فارسی و اوضاع فرهنگ و اندیشه در ایران و آسیای مرکزی در اواخر این عصر، کتابی باشد که اخیراً در اتحاد شوروی و ایران انتشار یافته است. از خلال صفحات این کتاب می‌توان روح مردم آن روزگار و ذوق و معیار نقّادی و احساس هنریشان را دریافت. یک مورد از این ویژگی، داستانی است که واصفی دربارهٔ شاه و دربار او نقل می‌کند. شاه از ادیبان حاضر در دربار می‌پرسد: «مجموع ابیات جامی چند بیت است؟» آنان در پاسخ می‌گویند «بین ۹۰۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰۰ بیت.» شاه آنگاه توضیح می‌دهد که «منظور من اشعاری است که وی به اعتبار آنها از دیگران ممتاز است؟» مردی که مخاطب شاه است، سکوت

می‌کند و شاه همان پرسش را از واصفی (نویسندهٔ کتاب **بدایع‌الوقایع**) می‌کند. واصفی می‌گوید: «من باید بروم و چند روزی در دیوان او تفحّص کنم.» وی پس از چند روز مطالعه، چند شعر پرتصنع او را برمی‌گزیند (که در صفحات ۴۴۱ـ۴۵۴ کتاب او، چاپ تهران بنیاد فرهنگ ایران دیده می‌شود). این اشعار از مقولهٔ شعر حقیقی نبود و تنها اشعاری خشک و پرتصنّع و بی‌محتوا بود. روز بعد شاه می‌گوید «مولانا قتیلی (شاعر درباری دیگری که حضور دارد) منتخبی از [شعر جامی] فراهم آورد.» قتیلی پس از ده روز، ده شعر برمی‌گزیند که با برگزیدهٔ واصفی یکی بوده‌است. نویسندهٔ کتاب خاطرنشان می‌کند که این امر رویدادی بی‌سابقه بوده‌است (ج ۱، ص ۳۵۰). برای به‌دست دادن معیار بیشتر، می‌توانیم داستانی دیگر را از همان کتاب بررسی کنیم. در دربار سلطان یعقوب آق‌قویونلو (۸۸۳ـ ۸۹۶ ه.ق) دربارهٔ **شاهنامه** بحث می‌شود. قاضی عیسی، صدراعظم الغ‌بیگ می‌گوید «من هر چه تفحّص [و تفرّس] نمودم، در **شاهنامه** زیاده از شصت بیت که از اتیان به مثل آن، دیگری عاجز آید، نیافتم» (ج ۱، ص ۳۵۰). این دو داستان نمایندهٔ ذوق مردم آن عصر است، و نشان می‌دهد که همهٔ توجه آنان متمرکز بر تکنیک و تردستی بوده‌است. نویسنده بارها می‌گوید که اساس هنر شاعری «غنای فن و تردستی است.» پس این تصویری حقیقی از ذوق مردم آن عصر است؛ اگر می‌خواستیم با توجه به چنین وضعی داوری روشنی بکنیم. درحقیقت باید جامی را «بزرگترین شاعر» و «خاتم‌الشّعرای ایران» بنامیم، اما چنانکه خواهیم دید. ادبیات فارسی بدین حال نماند، و تحوّلات دیگری در آن پدید آمد.

نورالدّین عبدالرّحمان جامی (۸۱۷ـ ۸۹۸ ه.ق) در خرجرد، از روستاهای جام خراسان، به‌دنیا آمد و در هرات درگذشت. او در هرات به مقام والای ادبی، دینی و عرفانی دست یافت، و از سوی حکیمان و دولتمردان به غایت حرمت یافت. بی‌شک، جامی در فضل و شمار آثار

علمی و ادبی در روزگار خود بی‌همتا بود. حجم آثار وی در زمینهٔ شعر صوفیانه و دیگر موضوعات مرسوم، در خور توجه است. جامی در تصّوف پیرو محیی‌الدین ابنِ‌عربی بود و بر برخی از آثار او شرح نوشته است. اندیشهٔ ابن‌عربی پیش از جامی به عرصه تصوّف و ادب ایران راه یافته بود، اما جامی در عصر خود از مهمترین شخصیت‌هایی بود که در تبلیغ اندیشه‌های او کوشید.

نخست باید آثار شعری جامی را برشمریم که شامل دیوان غزلیّات و قصاید و چند مثنوی است که جنبهٔ عرفانی و داستانی دارند. قصاید و غزل‌های او به پیروی از سبک شاعران کلاسیک سروده شده و به‌طور کلی هیچ مضمون تازه‌ای در آنها دیده نمی‌شود؛ با وجود این، شعر او از بازگویی صرف مضامین اسلافش انحرافی مشخص دارد، و نیز وی در قیاس با برخی از معاصرانش از حال و هوای شاعرانه و صداقت کمتری برخوردار است. مضامین صوفیانه در غزل‌های او، همان‌هایی است که در شعر شاعران کلاسیک (مولوی، حافظ، سنایی، عطّار) دیده می‌شود. اما وی حتّا در کاربرد مواد و مصالح شعری، هیچ کوششی برای نوآوری و به‌کمال رسانیدن شعر خویش نکرد. شاید با کمی سختگیری بتوان مطلب را چنین بیان کرد. شخص می‌تواند به جائ دیوان جامی، دیوان شاعرانِ پیش از او را بخواند، و چیزی از دست ندهد. برای نمونه، یادآوری می‌کنیم که جامی نخستین غزل **دیوان حافظ** را شش بار تقلید و تکرار کرده‌است. این موضوع از ریخت و اسلوب شش غزل دیوان او آشکار می‌شود. و در هیچ‌یک از آنها نمی‌توان تک‌بیتی یافت که نشانی از روح شاعر یا طرز فکر فردی او داشته باشد. آنچه در شعر جامی بازتابیده، روح عصر وی با همهٔ ضعف‌های ذاتی در ذوق شعری آن روزگار است.

بی‌شک، مثنوی‌های جامی که مشتمل بر هفت منظومه به‌نام **هفت‌اورنگ** است، بهتر از دیوان قصاید و غزلیات او تلقی شده‌است:

۱. نخستینِ این هفت منظومه. **سلسلة‌الذّهب** است که وزن آن مانند

حدیقهٔ سنایی است و شامل سه دفتر است. موضوع این مثنوی تصوّف، زهد و اخلاق است، و در جای جای آن عقاید اسلامی مورد بحث قرار می‌گیرد و نیز به بحث در جبر و رضا و موضوعات مشابه پرداخته می‌شود.

۲. دومین مثنویِ **هفت‌اورنگ**، **سلامان و ابسال** است، که مبتنی بر مآخذ یونانی است و در کتاب‌های حکیمان مسلمان چون ابن‌سینا، خواجه نصیرالدّین [طوسی] و دیگران به آن ارجاع شده‌است. ترجمه فیتز جرالد از این کتاب مشهور است، و می‌توان گفت که یکی از بهترین آثار جامی است.

۳. **تحفة‌الاحرار** که اسلوب آن تقلیدی است از **مخزن‌الاسرار** نظامی و **مطلع‌الانوار** امیرخسرو دهلوی. این مثنوی، مشتمل بر موضوعات اخلاقی و حکایات و گفتارهای صوفیانه است.

۴. **سبحة‌الابرار** که در اصول طریقت تصوف است.

۵. **یوسف و زلیخا** که یکی از مشهورترین آثار جامی است و می‌توان گفت از میان همهٔ کسانی که این داستان را به نظم آورده‌اند، جامی برترین است.

۶. **لیلی و مجنون** که در همان بحر **لیلی و مجنون** نظامی سروده شده، امّا به هیچ‌روی، به پای سرمشق خود نمی‌رسد.

۷. **خردنامهٔ اسکندری** که مشتمل است بر تاریخ اسکندر بزرگ و داستان‌هایی دربارهٔ او.

بر روی هم، مثنوی‌های جامی از دیوان غزل‌ها و قصاید او بهتر است. و از میان مثنوی‌هایش، **سلامان و ابسال** و **یوسف و زلیخا** بهترینند.

در روزگار جامی شاعران بسیاری می‌زیستند، که حتّا اگر موضوع مطالعه ما بودند نیز یاد کردن نام همهٔ آنان دشوار بود. امیر علیشیر نوایی که به‌علت پدید آوردن آثاری به زبان اوزبک، پایه‌گذار ادبیات اوزبکی به‌شمار می‌رود، هواخواه جامی بود. یکی از دیوان‌های اشعار او به فارسی و دیگری به ترکی است. به‌طور کلّی، ویژگی بیشتر شاعران این دوره (در مورد آثار جامی و شاعران معاصر او نیز چنین می‌توان گفت) را می‌توان به‌عنوان تکرار مضامین شاعران سده‌های سیزده و چهارده

(سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری) و آراستن و دادن زرق و برق دوباره به صور خیال (که امروزه کلیشه‌ای بیش محسوب نمی‌شود) سده‌های پیش جمع‌بندی کرد. ذوق هنری در سرودن غزل که مایهٔ عاشقانه دارد، بیشتر است. در همهٔ این غزل‌ها می‌توان ته‌رنگی از عرفان بی‌روح و بی‌جلوه‌ای را مشاهده کرد.

عاشق و معشوق در این غزل‌ها حالتی بیمارگونه دارند. اگر کسی شعر این دوره را با دید علمی مطالعه کند، معلوم می‌شود که از عشق واقعی تهی است. عاشقان انباشته از خودآزاریند و معشوقان (چه مذکر چه مؤنث) همانندند، و درپی آزردن عاشق خویش و گرفتار نوع بدی از دیگرآزاری (سادیسم)اند.

در زبان این دوره، کمابیش ردّ پایی از زبان کوچه و بازار دیده می‌شود، امّا نه درحدی سزاوار توجّه، و هیچ انحراف یا جدایی از هنجاریهای نهادینه یا کلیشه‌ای نحو فارسی در آن دیده نمی‌شود. اجزای جمله به‌طور کلّی در موضع آشنا و پذیرفتهٔ خود قرار دارد، صور خیال کلیشه‌ای است و دایرهٔ واژگان شاعر بسی تنگ و محدود است. درحقیقت می‌توان گفت که دایرهٔ واژگان فعّال در دیوان شاعران عصر، محدود به شماری واژگان خاص است که با ترکیب، همواره الگوها و انگاره‌های نویی می‌سازند. در غزل‌ها نوع احساس و عاطفه بسیار تصنّعی است و در آن نشانه‌های انحراف جنسی، بسی بیشتر از اعصار پیش است.

برای بررسی نمایش کلمات و اسلوب به‌کارگیری صور شعری و به‌عنوان نمونه شعر وصفی، قصایدی که واصفی هروی درباره لاله، نرگس، بنفشه، غنچه و گل سروده به کفایت گویاست. شاعر در این قصیده، درحالی‌که نام این گل‌ها را در جایگاه «ردیف» نو قرار می‌دهد، همهٔ تصاویر معمول و مرسومی را که با آنها تداعی می‌شود، از گنجینهٔ شعر کلاسیک گردآورده، از نو به نظم می‌کشد. هستهٔ اصلی همهٔ این تصاویر در دیوان‌های شاعران کلاسیک موجود است؛ بدبختانه، واصفی

موفق نمی‌شود که این تصویرها را به‌گونه‌ای سنجیده و جذّاب و با زبان احساس و عاطفهٔ فردی خویش به‌کار ببرد. درنتیجه، همهٔ این تصاویر، یک به یک از پیش چشم خواننده می‌گذرند، درحالی‌که کاملاً بی‌روح و بی‌اثر به‌نظر می‌رسند، و اگر گاهی برحسب اتفاق معنی و فکری در آنها دیده می‌شود، آن فکری است که شاعران کلاسیک که آن تصاویر را به مقتضای اندیشه به‌کار برده‌اند، پیشتر تجربه کرده بوده‌اند. برای نمونه، در همان قصیده واصفی (منقول در بدایع‌الوقایع، ج ۱، ص ۱۶۷) بیتِ

در این چمن چو ندید از وفا اثر لاله
پیاله را ننهد بر زمین دگر لاله

بوتهٔ لاله را مجسّم می‌کند که گل آن به پیالهٔ شراب می‌ماند ـ شاعر می‌گوید: چون لاله بی‌وفایی سرنوشت را دانسته، پیاله را به زمین نمی‌نهد و همیشه به نوشیدن می و مستی (فراموشی اندوهان) عمر می‌گذارد. این تصویر، با همان معنی که در آن مضمر است، در بیت زیبایی از حافظ نیز دیده می‌شود.

مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر
که تا بزاد و بشد جام می زکف ننهاد

با قیاس این دو بیت، می‌توان به تفاوت استعداد هنری و توانایی بیان اندیشهٔ این دو شاعر پی‌برد. درحقیقت، شعر این دوره را می‌توان تفسیری منظوم از تصاویر شاعرانه و مضامینی که شاعران کلاسیک به‌کار برده‌اند، ارزیابی کرد.

نقد ادبی و ذوق معاصر

شاعران مورد بحث یعنی آنان که ممکن است در آن روزگار در نوع خود، سرمشق و نمونه بوده باشند، عبارتند از کاتبی نیشابوری، امیرخسرو

دهلوی، عبدالواسع جبلی، کمال اسماعیل، سلمان ساوجی و خود عبدالرحمان جامی. نویسندهٔ بدایع‌الوقایع، داستانی می‌آورد که از فحوای آن می‌توان دریافت که کاتبی شاعری بزرگ و بی‌همتا به‌شمار می‌رفته است. واصفی در آن داستان می‌گوید که عبیداللّه‌خان حاکم بخارا و بخشی از ماوراءالنهر، یک‌بار دستْ‌نوشته‌ای از کاتبی را که سال‌ها در جستجویش بود و آن را به‌دست آورده بود، بر فتح نیشابور رجحان می‌نهاد. وی به صراحت گفته بود: «این برایم از فتح نیشابور مهم‌تر است.» و به سبب علاقهٔ شدیدی که به کاتبی داشت، به تمامی شاعران دستور داد که جوابیه‌هایی بگویند که با برخی از قصاید او برابری کند، یعنی درحقیقت از او تقلید کنند. وی همچنین درجایی دیگر چیستان‌ها و معمّاهای کاتبی را ستود و شاعران را ترغیب می‌کرد که معمّاهایی مانند معمّاهای کاتبی به نظم آورند.

از نقد ادبی آن روزگار، هیچ نمونهٔ مکتوبی در دست نیست. اما برخی نقدهای شفاهی دربارهٔ اشعاری که در انجمن‌های شعرخوانی خوانده می‌شد، در بدایع‌الوقایع ثبت شده که واصفی آنها را به‌عنوان نقد و انتقاد در باب شعر برخی از معاصران خود عرضه کرده‌است. این نقدها طبعاً لغوی است و حتّا وقتی که به نکته‌هایی درباره مضامین و معانی و کاربرد صور خیال می‌پردازد، منحصر به اجزاء منفرد است.

در این دوره، چیستان و معمّا، بخش اصلی هنر شاعری است و واصفی، بهترین شارح ذوق آن روزگار، هرگز از بیان هنر معمّاسازی خود و استادی خویش در این فن، بازنمی‌ماند. وی با غرور می‌گوید که چگونه معمّاها را بی‌آنکه به وی درباره‌شان توضیحی داده باشند، حل کرده‌است. و گاهی به سخت‌ترین روش‌ها آزموده شده اما سرانجام، از آزمایش سربلند بیرون آمده است.

واقعیّت این است که در آن عصر چیستان و معمّا عالی‌ترین شکل هنر شاعری تلقّی می‌شد. در ۱۸ ذیحجه ۹۱۹ه.ق، هنگامی که عبیداللّه‌خان

فرمانروای ماوراءالنهر از قرشی[1] به بخارا آمد، خطاب به شاعران گفت: «لغز نوعی است از شعر که در میزان طبع به غایت موزون است و طباع مستقیمه را به وی میلی از حد بیرون.» (**بدایع‌الوقایع**، ج ۱، ص ۳۰۰). اما اصطلاح «طباع مستقیمه» در این دوره دربارهٔ کسانی صدق می‌کرد که به دور هم می‌نشستند و جز سرگرم ساختن خود با بحث درباره معمّا و حل آن کاری نداشتند. درواقع، آنها به معمّاهای خویش خرسند نبودند، بلکه از شعر حافظ نیز معمّاهایی استخراج می‌کردند (که روحش نیز از این‌گونه تفسیرهایی که از شعر او می‌کردند خبر نداشت) یکی از معاصران واصفی، از بیشتر ابیات **دیوان حافظ** معمّاهایی استخراج کرده‌است.

گویا امنیّتی که چندی پس از هجوم مغول و تیمور پدید آمد، سبب شد که مردم از آسایش نسبی برخوردار شوند، و درنتیجه ساعات فراغت خود را صرف حل معمّا کنند. نیاز به گفتن نیست که چیستان و معمّا تا حدّی وظیفه جداول کلمات متقاطع روزگار ما را انجام می‌داد.

نثر فارسی در عهد جامی

عصر تیموری، همچنان که در زمینهٔ شعر هیچ شاهکاری عرضه نمی‌دارد، در زمینهٔ نثر نیز دارای ضعف و کاستی است. در این دوره، نوشته‌ای که دارای ویژگی راستین ادبی باشد، یا بتوان از شایستگی آن سخن گفت، وجود ندارد. تنها چند کتاب درباره دانش‌های زمانه، تاریخ و دین هست که از نظر خلّاقیت ادبی، جز مقداری تصنّع و بازی با کلمات چیزی در آنها دیده نمی‌شود. تاریخ‌نویسان آن عهد عبارتند از نظام‌الدین شامی (سده ۸ و ۹ه.ق)، حافظ ابرو (فوت ۸۳۳ه.ق)، شرف‌الدّین علی یزدی (فوت ۸۰۸ه.ق)، کمال‌الدّین عبدالرزّاق سمرقندی (۸۱۶ـ ۸۸۷ه.ق) و خواندمیر (فوت حدود ۹۴۲ه.ق). نویسندگان حوزهٔ دانش و فلسفه

---

۱. قرشی نامی است که مغولان به شهر نخشب دادند.ـم.

عبارتند از: صائن‌الدین علی تُرکه (فوت ۸۳۶ه.ق) و مولانا جلال‌الدّین دوانی (۸۳۰ـ ۹۰۸ه.ق). باید افزود که بهترین نثر آن روزگار، در نفحات‌الانس و بهارستان (که تقلیدی از گلستان سعدی است) از آن عبدالرحمان جامی است.

بر روی هم، ویژگی کلی نثر این دوره، نبود نوآوری در زبان است، همچنان که در قلمرو صورت و شکل نیز کمترین نشانه‌ای از تازگی قابل وصف در آن دیده نمی‌شود. بهار در سبک‌شناسی (ج ۳، ص ۲۰۸) درباره نثر این عصر می‌نویسد:

> نویسندگان این دوره، گاه در مقدّمات کتب و خطب و فواتح و فصول تشبیب‌هایی به سبک قدیم می‌نویسند که از حیث سجع، قدری شباهت قدیم دارد، ولی از حیث جزالت و انسجام و سایر استادی‌ها در مرتبهٔ دون قرار دارد ــ لغات عربی بسیار کمتر از قدیم و شعر عربی و استدلالات و تمثیل و مثل به‌ندرت در آن دیده می‌شود. متن کتب ساده و گاهی دارای رکاکت و سستی است ــ و این معنی در حبیب‌السّیر تألیف غیاث‌الدّین خواندمیر دیده می‌شود ــ و نیز چیزهای تازه‌ای که در این عصر می‌بینیم، القاب و عناوین و پرچانگی‌هایی است که مؤلفین اخیر دورهٔ تیموری در اوایل کتب یا در تشبیب فصول دربارهٔ ممدوح معمول می‌دارند، که گاهی دو سه صفحه را باید عبور کرد، و از تپّه‌ها و ماهورِ مدیحه‌ها و موازنه‌ها و مزدوجات و اسجاع و القاب یاوه و بی‌اصل باید گذشت تا به زحمت نام کسی را که مقصود نویسنده است، و کتاب به‌نام اوست به‌دست آورد!

در عرصهٔ واژگان، نثر این دوره مجموعه‌ای جدید از واژه‌های مغولی و ترکی فراهم آورده است ــ درحقیقت باید گفت که واژه‌های مغولی که اشاعهٔ آن در ادب فارسی از سده‌های پیش آغاز شده بود، در این دوره رایج‌تر گشت، یا در حدّی گسترده آغاز به جانشینی واژه‌های دیگر کرد.

فصل دوم

عصر صفوی
(سبک هندی)

برآمدن دودمان صفوی (۹۰۵ ـ ۱۱۳۵ ه.ق) را باید از جملهٔ مهمترین رویدادهای تاریخ چندهزارسالهٔ ایران دانست. شاید حکومت صفوی را بتوان بزرگترین حکومت ایرانی پس از اسلام به‌شمار آورد. از سامانیان، که در بخارا و ماوراءالنّهر نخستین دودمان شاهی پس از فتح عرب را بنیاد نهادند، که بگذریم، باید گفت که حکومت صفوی نماینده نخستین جنبشی است که برای ایجاد کشوری مستقل به‌نام ایران و زیرفرمانروایی نژاد ایرانی، با هدف استقلال کامل (حتّا استقلال مذهبی) پدید آمد. در ایران بزرگ، پس از مرگ تیمور چندین دودمان یا کرسی حکومت به‌وجود آمد؛ برخی از بازماندگان تیمور در ماوراءالنّهر، خراسان و فارس فرمان می‌راندند و در آذربایجان و چند منطقهٔ دیگر ترکمن‌های آق‌قویونلو و قره‌قویونلو حاکم بودند. شاه اسماعیل صفوی (۹۰۵ـ ۹۳۰ه.ق) با دانایی و دلیری و قابلیت ویژهٔ تفکر و تأمل، موفق شد همهٔ این قدرت‌های داخلی و خارجی (مانند دولت عثمانی) را پس براند و یک حکومت ملّی فراگیر بنیاد نهد. در تمام دوران فرمانروایی صفویان، در ایران دیگرگونی‌های اجتماعی و فکری پدید آمد که بر عرصه‌های دین و دانش

و ادب اثر کرد. صفویان مذهب شیعه را ــکه از روزگاران کهن در ایران رایج بود، و در برخی از نقاط، مذهب اکثریت بودـ رسمیّت دادند. طبعاً همعنان با سازگار شدن مقامات رسمی با مذهب شیعه، نه تنها شعر و ادبیات، که در اینجا مورد بحث ماست، بلکه بسیاری از عوامل فرهنگی و فکری نیز دستخوش دیگرگونی شد.

از آنجا که صفویان برخاسته از آذربایجان بودند، و آذربایجان در زمان پیدایی آنان زبان ترکی را پذیرفته بود(زبان آذربایجان، پیش از ترکی، شاخه‌ای از زبان کهن ایرانی به‌نام آذری بود)، آنان به دو زبان فارسی و ترکی سخن می‌گفتند، اما چون سربازانشان از میان ترک‌زبانان انتخاب شده بودند، (و شاید به دلایل دیگر)، ترکی زبان دربار صفویان شد؛ با وجود این، تمام ادبیات این دوره، خواه نظم خواه نثر به فارسی است، به جز چند استثنا در شعر که از آن جمله اشعار شاه اسماعیل است با تخلص ختایی و به زبان ترکی.

سبک وقوع

پس از روزگار جامی، شعر فارسی یکی از ژرف‌ترین و بنیادی‌ترین تحولات خود را آغاز کرد. این تحول کلی که سبک هندی نام گرفته، به‌درستی و به‌روشی پژوهشگرانه تحلیل نشده و اینک وقت آن است که کسانی در پرتو نقد جدید، که رواج بین‌المللی دارد، خود را وقف پژوهش دربارهٔ آن کنند. دوران عمده و اصلیِ سبک هندی، سده‌های یازدهم و دوازدهم هجری است، امّا پیش از این دوره ــو پس از آن نیزـ برخی از شاعران نمونه‌هایی از این سبک شعر سروده‌اند.

پیش از پرداختن به عناصری از شعر فارسی که زیر سیطره سبک هندی دستخوش تحول شدند، و پیش از بحث در ریشه‌ها و پیشینهٔ آن، ناگزیر باید فاصلهٔ زمانی میان عصر جامی و پیدایی سبک هندی را مورد بحث قرار دهیم. در این فاصلهٔ زمانی (یعنی از آغاز تا پایان سدهٔ دهم

هجری)، شعر فارسی به دلایلی که برای ما روشن نیست، حرکتی آگاهانه به‌سوی گونه‌ای نوآوری (یا دست‌کم دیگرگونی) و تا حدّی سادگی از خود نشان داد. گفتنی شاعران آگاهانه یا ناآگاهانه، دریافتند که در فاصله میان حافظ و جامی (و اندکی پس از این روزگار) شعر فارسی، جز تکرار کاری نکرده‌است. بنابراین آنها فکر می‌کردند که «باید در جست‌وجوی فتح دنیاهای تازه برآمد، امّا این دنیاهای تازه را چگونه باید فتح کرد؟» گویا عملاً پاسخ این بود که شعر ناگزیر باید به تجربه زندگی نزدیک شود. شعر فارسی در همه تاریخ ادب فارسی، از تخیل شاعرانهٔ نزدیک به تجربه، یعنی تصاویر آنات زندگانی بشری آغاز شده که نمونهٔ برجستهٔ آن را می‌توان در شعر عصر سامانیان و غزنویان، به‌ویژه در شعر فرّخی (تصاویر آنات عشق) و منوچهری (تصاویر آنات غرق شدن در زیبایی طبیعت) یافت. شعر فارسی عاشقانه (که بخش عمده آثار شعری ما را تشکیل می‌دهد)، پس از این دوران از اتکاء بر تجربه دور می‌شود و به دو قلمرو «تجرید و انتزاع» و «کلیت و عمومیّت» روی می‌آورد، و بدین‌سان، از یک‌سو به علّت رشد تصوف (که همه چیز را به‌سوی تجرید و کلیت سوق می‌دهد) و و از دیگرسو، به‌علّت اینکه سنّت شعری کلاسیک، رنگ و بوی یک نمونهٔ برتر و اسطورهٔ ابدی به خود می‌گیرد، و سرمشق نسل‌های آینده می‌شود، تجربیات روزانه زندگانی که در شعر فرّخی و مانند او دیده می‌شود، اندک‌اندک به کلیشهٔ عاشق و معشوق بدل می‌شود، و آنات زندگانی عاشق و معشوق خصلت عمومی پیدا می‌کند ـ درنتیجه، این تصوّر ایجاد می‌شود که «عشق» همهٔ عاشقان یکسان و یگانه است و «معشوق» همهٔ آنان نیز به همان علّت یکی است. شاعرانِ از حافظ تا جامی (و پس از او) جز شرح و بازگویی سروده‌های پیشینیان کاری نمی‌کردند، و درحقیقت به‌دلیل چنین شیوهٔ اندیشه‌ای، تصوّر می‌کردند چیز دیگر نمانده که آنان انجام بدهند.

اما شاعران این دوره (سدهٔ دهم هجری) یعنی در فاصلهٔ زمانی جامی

تا پیدایی سبک هندی، جست‌وجوی برای گونه‌ای نوآوری را آغاز کردند و در شعر، پیشگام سبک و شیوه‌ای شدند که به‌رغم اینکه (در سنجش با تحوّل اساسی) ارزش ویژه‌ای نداشت، برخی کوشش‌ها را که در راه نوآوری شده نشان می‌دهد.

تذکره‌نویسان هندی (که برخی‌شان منتقدان برجسته‌ای بودند) این مکتب را «سبک وقوع» (شیوهٔ وقوع‌گویی، وقوعیّات) نامیدند. هدف اصلی بیانیهٔ این سبک چنین است: «باید شعر را به تجربهٔ زندگانی روزانه نزدیک کنیم، و از عشق عام، معشوق عام و هر چه مطلق است روی بگردانیم.» از دید ریشه‌شناسی نیز «وقوعیّات» و «وقوع‌گویی» یک معنی دارند: در شعر، آن چیزی را بیان می‌کنیم که در تجربهٔ زندگانی روزانه بر ما «واقع می‌شود.»

دستاورد این شاعران، گامی به پیش بود: با وجود این، چون همهٔ توجه خود را به این نکته متمرکز کردند که شعر موضوع تجربه و نوعی زندگانی انسانی است، به دور باطل زندگانی یک‌نواخت و بستهٔ سده‌های میانه گرفتار شدند و تصوّر کردند که تجربهٔ زندگانی چیزی نیست جز آنچه در رابطهٔ عاشق و معشوق و در زیر سلطهٔ عشق صورت می‌گیرد. حال آنکه اگر با دیده بازتری به موضوع می‌نگریستند، می‌توانستند موجد تحوّلی اساسی در ادب فارسی شوند ــ امّا بدبختانه بی‌قراری آنان برای اصلاح شعر، توجهّشان را تنها به این جنبه محدود می‌کرد و همواره نمایی گسترده‌تر را از یاد می‌بردند. با این‌حال، آن مایه نوآوری که در آفاق شعر تغزّلی این دوره تشخیص‌دادنی است، در حدّ خود ستودنی و به منزلهٔ پلی است برای رسیدن به جنبشی بسیار اساسی‌تر به‌نام سبک هندی.

شاید بتوان سستی برخی از عناصر تصویری سبک وقوع را نقطهٔ ضعف اساسی آن به حساب آورد ــ یعنی بگوییم که شعر از بیان صور خیال شاعرانه تهی است و شاعران دلمشغول هنرنمایی و تصنّعی هستند که بر تقابل یا تضاد مبتنی است، نه نوع استعاره که هستهٔ اصلی همهٔ تصاویر شعر کلاسیک است. شاعران دورهٔ بعد، این نقطهٔ ضعف را تا حدّ

زیادی در شعر خود تصحیح کردند و ما در بحث از سبک هندی به موضوع بازمی‌گردیم.

شاعران مکتب وقوع، در نوآوری چیز تازه‌ای به عناصر شعر فارسی نیفزودند. در حقیقت، می‌توان گفت که آنان از برخی جنبه‌های مزاحم مانند تصنّع عجیب و غریب آن کاستند. از این روی، شعر فارسی را ساده‌تر کردند. بر روی هم ،می‌توان گفت که تنها ویژگی ثابت شعر آنان، توجهّی است که به‌حالات مختلف عاشقان و تجارب روزانه زندگانیشان نشان می‌دهند. درواقع، این گرایش که در پی دلمشغولی‌های شعر دوره قبل برای دست‌یافتن به امر عام و کلّی جلوه‌گر می‌شد، تا جایی که به عاشق و عشق و معشوق مربوط می‌شد، باارزش بود.

ممکن است پرسیده شود که چرا شروع این تحوّل از غزل بود، و تنها در قلمرو تجربیات عاشقانه نمایان شد؟ پاسخ روشن است. پس از سدهٔ سیزدهم (سدهٔ هفتم ه.ق)، غزل بخش عمدهٔ پیکرهٔ شعر فارسی را می‌سازد، و شاعران این دوران، یا فقط غزل می‌گفتند و یا بخش بزرگی از آثار ادبی آنها را غزل تشکیل می‌داد. و چون همواره نخستین گام در راه تحوّل در عرصه محتوا برداشته می‌شود، و عشق، رایج‌ترین محتوای (موضوعات ـ معانی) قالب غزل است، آنان کار خود را با ریختن تجربیات عاشقانه در قالب غزل آغاز کردند، و در همین مرحلهٔ آغازین نیز متوقّف شدند و بدین‌سان، مکتب وقوع برای آنان راهی به قالب‌های دیگر (قصیده، مثنوی، رباعیات) و محتواهای دیگر (وصف، طنز، عرفان) نگشود.

این سبک یا مکتب که بیشتر حجم آثار شعری آن در قالب غزل است، نتوانست به سایر قالب‌ها و موضوعات شعر فارسی راه یابد، امّا در غزل جهشی نسبتاً خوب داشت. مشهورترین شاعران سبک وقوع عبارتند از: لسانی شیرازی (فوت ۹۴۲ه.ق)، شرف جهان قزوینی (۹۱۲ـ ۹۶۸ه.ق) ضمیری اصفهانی (فوت ۹۷۳ه.ق)، مایلی هروی (فوت ۹۸۳ه.ق)، محتشم کاشانی (فوب ۹۹۶ه.ق)، وحشی بافقی

(۹۳۹ـ۹۹۱ه.ق)، حالتی ترکمان (فوت ۹۹۹ه.ق)، شانی تکلّو (فوت ۱۰۲۳ ه.ق)، وقوعی تبریزی (فوت ۱۰۱۸ ه.ق)، نقی کمره‌ای (فوت ۱۰۲۹ ه.ق) و ولی دشت بیاضی. اینان در سنجش با شاعران سدهٔ پانزدهم (نهم هجری) و سده نوزدهم (سیزدهم هجری)، (در ایران که شاعران از سبک هندی رویگردان شدند و به سبک شاعران کلاسیک روی آوردند) اشعارشان کمابیش حاوی تجارب شخصی شاعر بود.

کسانی که با زمینهٔ شعر فارسی در سدهٔ پانزدهم (نهم هجری) آشنا نیستند، اصرار ما را بر نشان‌دادن اهمیت شاعران مکتب وقوع ناموجّه می‌یابند. اما هرکس که شعر فارسی سده پانزدهم را بشناسد، تصدیق خواهد کرد که این شاعران، شعر را تا حدّی با زندگانی درآمیختند ـ حتّا اگر این زندگانی طبیعی و کارآمد نبود. در این بررسی، بحث ما متّکی بر شواهد شعری نیست، با این‌حال، چند مثال بیجا نخواهد بود.

ز مدهوشی نفهمم هر چه گوید آن پری با من
چو از بزمش روم، مضمون آن از دیگران گیرم

ویژگی‌های سبک وقوع در این بیت بازتاب یافته است. نخست اینکه موضوع شعر تجربهٔ عاشقانه است؛ شاعر در شعر خود وضعیتی را وصف می‌کند که دچار آن بوده یعنی خود آن را تجربه کرده‌است، یعنی وضعیتی که در حضور معشوق از خود بیخود شده و سخنان او را در نمی‌یابد، یا به زبان ساده‌تر، نمی‌تواند سخن او را بشنود ـ سپس در بیرون مجلس از کسانی که در مجلس حضور داشته‌اند، معنی آن را می‌پرسد. دوم اینکه به‌جز مقداری اغراق (که اتفاقاً چندان جالب هم نیست) هیچ شگرد و صنعتی ندارد؛ بیت ساده است، و از لحاظ شگرد شعری صرفاً شامل وزن و قافیه است و کاملاً به زبان محاوره نزدیک است. باید به یاد داشت که شاعران مشهور این سبک (که نام بیشترشان در بالا یاد شد) بیشتر تحت تأثیر عشق خاکی و مادّی بودند ـ این «عشق» درحقیقت در

شعر این دوره جنبهٔ انحرافی و همجنس‌گرایانه دارد. چنانکه محتشم کاشانی گزارش مشروح روابط خود را با جوانی به‌نام شاطر جلال اصفهانی که دل از او ربوده بود، در رسالهٔ جلالیه به نظم کشیده و در آن آناتی را که الهام‌بخش غزل‌هایش بود جزء‌به‌جزء شرح داده است. وی در مقدمهٔ این رساله، به احتمال برای نخستین‌بار اصطلاح «وقوع» را به‌کار می‌برد، و می‌گوید: «میرزا سلیمان متخلص به حسابی... به ترغیب نزول این چند غزل که اکثراً به سبب وقوع وقایع صحبت سخت انتظام یافته‌اند، دستور داد»[1] او در این رساله دلیل سرودن هر غزل را بیان کرده و درآمد هر غزل می‌تواند در دریافت نکته‌های بسیاری سودمند باشد. برای مثال، وصف پوشاک معشوق، شیوهٔ رقصیدن او و خصوصیات دیگر. شعر همیشه تجربه بوده: شعر زنده است و شاید چیزی بیش از تجربهٔ زندگانی نباشد ـ اما به علّت خشکی و انجمادی که در سده‌های سیزدهم و چهاردهم در عرصهٔ محتوای غزل دامنگیر شعر فارسی شد، (به‌جز در آثار چند شاعر معیّن) تذکره‌نویسان هندی، سبک وقوع را گونه‌ای نوآوری تصوّر کردند. برای مثال یکی از آنان می‌گوید: «جلوه‌های خال خال وقوع در شعر سعدی نیز پیدا می‌شود.» یا «امیرخسرو پایه‌گذار وقوع است.» این‌گونه داوری از بی‌اطّلاعی محض از سرچشمه شعر فارسی در سده‌های چهارم و پنجم هجری ناشی می‌شود؛ اگر این منتقدان به اشعار فرخی و منوچهری نگاه می‌کردند، می‌دیدند که آن اشعار از آغاز تا انجام وقوع‌گرایانه است و هرگز چنین اظهارنظری نمی‌کردند، امّا چون قالب ویژهٔ غزل در مرکز توجّه این تذکره‌نویسان قرار داشت، و اندک شاعرانی به ثبت تجربه روزانه در قالب غزل ادامه داده بودند، و نیز در غزل، عشق، مطلق و کلّی است و معشوق نیز در آنجا مطلق و عام است، تذکره‌نویسان حق داشتند که آغاز ثبت چنین تجاربی را در سعدی یا در امیر خسرو

---

۱. **دیوان محتشم**، چاپ مهرعلی گرکانی، تهران، کتابفروشی محمودی، ص ۲.

بجویند، زیرا در غزل این دو، جست‌وجوی نشانه‌های ثبت تجربهٔ زندگانیِ روزمره و وقایع زندگانی عاشق دشوار نیست.

انواع دیگر شعر این دوره به اختصار چنین است: این دوره سزاوار آن است که در ادب فارسی «عصر غزل» نامیده شود، امّا نه به علّت شایستگی غزل آن، بلکه به علّت غلبه‌داشتن غزل‌سرایی. همهٔ شاعران غزل‌سرایند یا دست‌کم، بخش عمده آثار آنان را غزل تشکیل می‌دهد. این بدان معنی نیست که در این دوره قصیده و مثنوی سروده نمی‌شد: این دو نوع شعر، بیشتر از خاقانی و انوری (در قصیده) و از نظامی و امیرخسرو (در مثنوی) سرمشق گرفته است.

سبک هندی

مکتب وقوع در حوزهٔ محدود غزل گامی به پیش بود ــ و آن هم تنها در عرصهٔ مضمون یا محتوا ــ درواقع، اگر ممکن باشد که این کوشش‌ها را گامی به پیش در قلمرو محتوایی غزل وصف کنیم؛ نکته این است که نوآوری ادبی باید در تمام عناصر شعر (احساس و عاطفه، صور خیال، زبان و موسیقی شعر) آغاز شود و به قالبی ویژه همچون غزل محدود نماند و به قالب‌های دیگر شعری نیز تسرّی یابد؛ کوشش‌هایی از این دست در سبک هندی به بار نشست (در حد فهم محدود مردم آن عصر که زندگانیشان تحوّل بزرگی را نیازموده بود). بر روی‌هم، می‌توان گفت که در سبک هندی، شعر فارسی در جایی که نمونه‌ها، کمال این سبک را نشان می‌دهد، در عرصهٔ اندیشه و محتوا (که ادامه و گسترش تجربه‌های روزمره بود)، در عرصهٔ صور خیال و نیز در زمینهٔ شعری گامی به‌سوی نوآوری برداشت. سبک هندی، از شیوه و سبک رایج که بگذریم، چیزی نیست جز آمیزه‌ای از نوآوری در همهٔ این زمینه‌ها؛ نظر به اینکه کوشش انفرادی برای دستیابی به تجربه‌های نو و ثبت آنها در شعر یا خلق تصویرهای نو یا آفریدن عناصری در قلمرو زبان شعری، در شعر فارسی

کمابیش سابقه دارد؛ هرکس می‌کوشد تا ریشهٔ سبک هندی را در شعر یکی از استادان کلاسیک بیابد ــ برخی امیرخسرو [دهلوی] را پایه‌گذار آن تصور می‌کنند، برخی حافظ، برخی جامی یا فغانی و محفل او را بنیانگذار آن سبک می‌دانند. اما هیچ یک از این شاعران پایه‌گذار سبک هندی نیستند ــ از سوی دیگر، همگی آنها را در کل باید بنیانگذار این سبک تلقی کرد.

برای اینکه از بحث نتیجهٔ بهتری بگیریم، باید درنظر آوریم که در یک شعر کاملاً «هندی» که مشتمل بر همهٔ ویژگی‌های سبک هندی است، همواره عناصر زیر دیده می‌شود:

۱. تازگی یا خصلت غیرعادی صور خیال از طریق پذیرش پیوندهای جدید در قلمرو خیال، ایجاد صور خیال مجرّد و انتزاعی یا عناصر نو در ساختار صور خیال.

۲. تازگی زبان شعری از جنبهٔ واژه‌سازی یا تماس با زبان کوچه و بازار.

۳. ابهام که نتیجهٔ خصلت غیر عادی صور خیال یا ساختار دستوری یا نوسازی در زبان است، و در بیشتر موارد از کشف یک شبکهٔ نو از روابط میان عناصر صور خیال برخاسته است.

۴. تفوّق صوری بیت که آن را باید اسلوب معادله یا معادله‌سازی نامید، و در اصطلاح فنّی شاعران کلاسیک تمثیل نام دارد، و بدین معنی است که شاعر در مصرع اول چیزی می‌گوید و در مصرع دوم همان چیز را با واژه‌های دیگر، به شیوه‌ای تکرار می‌کند که اگر از رابطهٔ طرفین معادله بی‌خبر باشیم، احساس می‌کنیم که آن بیت بی‌ربط و پریشان است. از آنجا که ممکن است اصطلاح تمثیل موجب سرگردانی خواننده شود، در اینجا اصطلاح معادله به‌کار می‌بریم، زیرا تمثیل گاهی به‌جای ارسال المثل یعنی نقلِ یک مثل به‌کار می‌رود که ممکن است به سردرگمی خواننده بینجامد.

این ویژگی‌ها که مرزهای سبک هندی را رسم می‌کند، بطور پراکنده در شعر شاعران کلاسیک نیز دیده می‌شود:

۱. به‌کارگیری صور خیال نو در شعر خاقانی و نظامی و همچنین در

مثنوی‌های امیر خسرو دهلوی به‌کرّات دیده می‌شود. خصلت غیرعادی صور خیال در شعر خاقانی به‌هیچ‌وجه کمتر از صور خیال در شعر صائب نیست.

۲. کسانی که با شعر خاقانی و نظامی و حافظ آشنایند می‌دانند که اینان در ساختن واژه‌های نو به تجربه‌ای درخشان دست یافته‌اند.

۳. ابهام برخاسته از صور خیال غیرعادی یا چارچوب دستوری ساختار زبانی شعر، ممکن است مشابهاتی در قصاید خاقانی و در برخی از بیت‌های نظامی نیز داشته باشد.

۴. در زمینهٔ نزدیکی به زبان کوچه و بازار، شعر نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم (سدهٔ نهم هجری) نمونه‌ای عالی است. در بیشترین غزل‌های شاعران این دوره، عبارت‌ها و واژه‌هایی می‌توان دید که برگرفته از زبان کوچه و بازار است. این عبارت‌ها و واژه‌ها، گاهی با موفقیّت و گاهی با روشی نامتعارف و بی‌تناسب به‌کار رفته است. چنانکه در این بیت قاضی محمد امامی می‌خوانیم:

گفتمش گُل گُل برآمد رنگ رخسارت ز مُل
غنچهٔ او در تبسّم شد که از گلها چه گل؟

و اشاره‌ای است به بازی کودکانهٔ «گل‌ها، کدام گل؟» که تا روزگار ما در خراسان متداول بود و هنوز هم متداول است.

۵. اسلوب معادله یا کاربرد زبان تمثیل یعنی آوردن معنی در مصرع نخست و تکرار آن با واژه‌های دیگر در مصرع دوم که از مهمترین ویژگی‌های سبک هندی است، در این دوره آغاز نشد بلکه نمونه‌های آن را می‌توان در شعر سده‌های دهم و یازدهم میلادی یافت؛ این سبک حتّا در اشعار شاعران عربی‌گوی سدهٔ دهم میلادی نیز عمومیت دارد؛ بسیاری از بیت‌های مشهور متنبی در این سبک سروده شده است. با وجود این، چنین سبکی در شعر شاعران کلاسیک گاهگاهی دیده

می‌شود. درحالی‌که در شعر سبک هندی بسیار عمومیت دارد تا جایی که در بیشتر غزل‌ها و گاهی نیز در چندین بیت از یک غزل به چشم می‌آید.

چنانکه می‌دانیم، در شعر شاعران سده‌های پیشین نیز نمونه‌های منفردی از این عناصر و ویژگی‌ها یافت می‌شود. اما کاربرد با همِ آنها و در سرتاسر غزل به‌ویژه به اغراق‌آمیزترین شکل، خصوصیتی است که در سبک هندی آغاز می‌شود.

در اینجا چهره‌های برجستهٔ این سبک را نام می‌بریم:

شاعران ایرانی: صائب تبریزی، کلیم کاشانی، طالب آملی، نظیری نیشابوری، سلیم تهرانی، عرفی شیرازی، قدسی مشهدی، واعظ قزوینی، حزین لاهیجی.

شاعران هندی: بیدل دهلوی، واقف لاهوری، آرزو، غالب دهلوی، غنی کشمیری، ناصر علی سرهندی.

شاعر ماوراءالنهر: **شوکت بخارایی.** چنانکه خواهیم دید، شعر افراطی سبک هندی که دارای بیشترین ویژگی این سبک است، و از این لحاظ مورد انتقاد قرارگرفته، اثر طبع شاعرانی چون ناصرعلی یا بیدل یا شوکت است نه کار صائب و کلیم.

درحقیقت، سبک هندی دارای دو شاخهٔ ایرانی و هندی است. اگر بخواهیم نمایندگان هر دو شاخه را برگزینیم، صائب نمایندهٔ تمام عیار شاخهٔ ایرانی و بیدل نمایندهٔ تمام عیار شاخهٔ هندی است. انکار نمی‌توان کرد که افزون بر عامل زمان تاریخی که پایه و اساس این تمایز را تشکیل می‌دهد، یک وجه جغرافیایی نیز وجود دارد؛ یعنی تمایز میان اسلوب‌های صائب و بیدل مربوط به این واقعیت نیست که آن دو به لحاظ زمانی تا حدی از هم فاصله دارند (صائب در ۱۰۸۱ ه.ق درگذشت و بیدل در سال‌های ۱۰۵۴ـ۱۱۳۳ ه.ق می‌زیست)، بلکه مربوط به تفاوت محیط فرهنگی و جغرافیایی محل زندگانی آنهاست (هرچند صائب نیز به هند سفر کرده بود)؛ زیرا محمدعلی حزین که متأخرتر از بیدل است،

سبکی نزدیک‌تر به صائب دارد، و اتّفاقاً زندگانیش با زندگانی صائب بی‌شباهت نیست. او در اصفهان زاده شد (اصل وی از گیلان و اصل صائب از تبریز بود) و در هند زیست. با اینکه صائب به ایران برگشت، حزین در همهٔ عمر در هند ماند. منظور از بیان این نکته‌ها، نشان‌دادن تفاوت میان دو شاخهٔ مکتب هندی است که با هیچ معیار گاهشمارانه‌ای نمی‌توان از هم جدایشان کرد و باید با توجه به عوامل جغرافیایی مورد مطالعه قرار گیرند.

باید بیفزاییم که نسبت‌دادن این دو شاخه به دو منطقه جغرافیایی به هیچ‌وجه بدین معنی نیست که همهٔ شاعران هندی در شاخهٔ هندی قرار دارند، و همهٔ شاعران ایرانی در شاخهٔ ایرانی؛ زیرا در آغاز سدهٔ هفدهم (یازدهم هجری) که سبک هندی آغاز می‌شود، میرزا جلالِ اسیر شهرستانی سبکش به بیدل نزدیک‌تر است تا به صائب. از سوی دیگر، در میان آن دسته از شاعران سبک هندی که در هند می‌زیستند، و در واقع هندی بودند، شاعرانی می‌توان یافت که سبکشان به سبک صائب نزدیک‌تر است. به‌هرحال، در مجموع شاعران هندی از سبک بیدل پیروی می‌کردند، و بیشترین شاعران ایران از سبک صائب. ویژگی شعر غالب دهلوی که هر دو شاخهٔ سبک هندی را در خود جمع آورده است، بعد شرح داده خواهد شد.

سبک هندی تا میانهٔ سدهٔ دوازدهم هجری در همهٔ حوزه زبان فارسی یعنی ایران، افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان رواج داشت، و در این سرزمین‌ها به حیات خود ادامه می‌داد. حتّا تا روزگار ما در همهٔ این مناطق شاعرانی هستند که در شعر خود این سبک را ادامه می‌دهند و به‌رغم همهٔ نوگرایی‌هایی که در تاجیکستان و افغانستان پدید آمده، عناصر سبک هندی ممکن است در جای جای شعر آنان به چشم آید.

همچنین در شعر هند و پاکستان، غالب دهلوی هنوز نمونهٔ تمام عیار این سبک در سده نوزدهم (سیزدهم هجری) به‌شمار می‌رود و در شعر محمد اقبال لاهوری هم می‌توان گاهی نشانه‌های این سبک، به‌ویژه

جلوه‌هایی از صور خیال و دیگر ویژگی‌های آن را ردیابی کرد. حتّا در ایران پس از جنگ جهانی دوم، سبک هندی از نو مجال زندگی یافت، و در میان شاعران سبک کهن که در محافل خود از حرمت و اعتبار برخوردارند، هوادارانی دارد.

اگر قرار باشد که شعر دورهٔ تیموری را هنجار شعر فارسی بینگاریم، سبک هندی انحرافی از این هنجار است. در این «انحراف» عناصر در خور توجه زیر به چشم می‌آید:

۱. در عرصهٔ موضوع و اندیشه:

الف. حوزهٔ مفاهیم و موضوعاتی که شاعران به آن پرداخته‌اند، گسترده شد ـ موضوعاتی وارد شعر شد که شاعران کلاسیک، ممسکانه به آنها می‌پرداختند، اگر چه به‌هرحال، برخی از این موضوعات کاملاً نو و نشان‌دهنده حرکت‌های تازه است.

ب. غزل خصلتِ عاشقانهٔ خود را از دست می‌دهد؛ وصف، اخلاقیات، انتقاد اجتماعی، ستایش می، فلسفه، الهیات (چنانکه در غزل حافظ دیده می‌شود)، (تصوف از معنی اصطلاحی خود فراتر می‌رود) همه خودنمایی می‌کنند.

پ. به‌طور کلی، چه بسا که در آثار شاعران کلاسیک (به‌ویژه از سدهٔ ششم هجری به بعد،) مغایرت و چندگانگی فکری یافت می‌شود، اما در سبک هندی تناقض فکری به جایی می‌رسد که ممکن است در بیت نخست یک غزل اندیشه‌ای عرضه گردد و بی‌درنگ در بیت دوم نقض شود ـ علّت آن است که آنچه شاعران در ذهن دارند، چگونه گفتن است، نه چه گفتن. این دیدگاه متناقض در دیوان شاعران این دوره بسیار عمومیّت دارد، و این عمومیّت به حدّی است که به صورت اصلی اساسی درآمده است.

۲. در عرصهٔ صور خیال:

الف. عمومی‌ترین تصویر چیزی است که آن را باید «اسلوب معادله» خواند و در منابع کلاسیک تمثیل نام گرفته است و تقریباً در شعر هر

شاعری یافت می‌شود ـ و گاهی با بسامد در خور توجّه در هر غزل دیده می‌شود. اگر کسی با سبک هندی آشنا نباشد، ممکن است تصوّر کند که دو مصرع یک بیت با هم ربطی ندارند، درحالی‌که آن دو مصرع نه تنها با هم ربط دارند که یگانگی و هویّتی کامل‌تر پدید می‌آورند.

ب. تشبیهی که به تفصیل به بیان آمده باشد، و ادات تشبیه و جزئیات آن ذکر شده باشد، در شعر یافت نمی‌شود؛ وجه شبه نیز ذکر نمی‌شود و چیزی نزدیک به تشبیه در آن نمی‌توان یافت. از این‌رو، استعاره در دل استعاره پدید می‌آید که به ابهام می‌انجامد.

پ. گاهی عناصر این استعاره‌ها در شعر دوره پیش بی‌سابقه است و این منشأ یکی از مهمترین گرایش‌های سبک هندی است و موجب شده که این سبک در ادب فارسی نوآوری تلقی شود، زیرا خواننده با سنجش شعر این دوره با شعر دوره‌های پیش و پس از آن، مقدار عناصر نوی را که شاعران سبک هندی وارد شعر فارسی کرده‌اند، به‌روشنی خواهد دید. خواه عناصری که از زندگانی آن روزگار برخاسته و به احتمالِ نزدیک به یقین بی‌سابقه است، مانند «شیشهٔ ساعت»، «کاغذ باد» یا «گل‌های کاغذی»، خواه عناصری که قبلاً هم وجود داشته‌اند، امّا دیگران آنها را برای گنجانیدن در شعر مناسب نمی‌دانسته‌اند؛ مانند «گل‌های تصویر»، «مرغ‌های تصویر» یا «نقشِ قالی» که تصویرها و اندیشه‌های بسیار دلکش وارد شعر فارسی کرده‌است. بیت طالب آملی را می‌توان شاهد مثال آورد:

به تن بویا کند گل‌های زیبای نهالی را
به پا بیدار سازد خفتگان نقش قالی را

«گل‌های کاغذی» در این بیت شفیعا اثر از جمله این شواهد است.

مکن ملامتم از بی‌غمی که ساختگی است
در این چمن چو گل کاغذی شکفتن من

ت. خلق یک سنّت ویژه در قلمرو استعاره، مانند «پریدن رنگ». در شعر سبک هندی از طریق این استعاره‌ها تصویرها و کنایات بسیاری به‌وجود آمده‌است.

ث. آنان که با شعر فارسی به‌ویژه با قالب غزل آشنایند. خواهند دانست که در هر غزل، کلید راه یافتن به معانی شعر و زنجیرهٔ واژه‌ها و شبکهٔ تصاویر، مجموع کلمات قافیه است، و شاعر تصاویر مورد نظر خود را با کلمات قافیه و تداعی‌های خاصی که ایجاد می‌کند عرضه می‌دارد. این مسئله به توانایی شاعر بستگی دارد که تا چه حد بتواند حال و هوای روحی خود را بر این «دسته کلیدها» تحمیل کند. یعنی با این کلیدها چه درهایی را باز می‌کند، آیا درهایی را به روی مسائل شخصی و فرایند ذهنی خویش می‌گشاید یا آن درهایی را می‌گشاید که پیش‌تر باز شده بوده‌است. حافظ با این «کلیدها» درهایی را به روی مسائل خود و از این طریق به روی مسائل انسان در همهٔ اعصار باز می‌کند. برخی از شاعران، گاهی درهایی را به روی مسائل شخصی و گاهی به روی مسائل بشر می‌گشایند و گروهی نیز که بیشترین هستند. در واقع درهای بازشده را از نو باز می‌کنند، و این توضیحی است بر اینکه چرا تصاویر، شبکه معنایی و زنجیرهٔ واژه‌ها، همه تکراری می‌شود و ابتذال شعر آغاز می‌گردد. شعر سدهٔ نهم هجری به گشودن درهای باز شده می‌ماند. «کلید واژه‌ها» به باز کردن درهایی اختصاص داده شده که پیش‌تر باز شده بودند، امّا در سبک هندی، شاعران کلید را برای گشودن درهای تازه‌ای می‌گردانند که تا آن هنگام کسی آن را نگشوده‌است. برای مثال، حافظ در نخستین غزل دیوان خود که بیشتر شاعران آن را جواب گفته‌اند، می‌گوید:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

و جامی می‌گوید:

بمیر از خویش اگر از موج‌خیز غم امان خواهی
که شخص مرده را زود افکند دریا به ساحل‌ها

چنین احساسی پیش از جامی در نظم و نثر صوفیانه عمومیت داشته و در روزگاران پیش از وی با صور خیال و تمثیل‌های گوناگون بیان شده‌است.

وی در غزلی دیگر با همان وزن و قافیه می‌گوید:

به جان اندر خطر در بحر غوّاصان پی گوهر
نشسته از خطر ایمن صدف‌چینان ساحل‌ها

که در آن تناقض میان آرامش ساحل‌نشینان و دلهرهٔ آنان که در معرض خطر دریا هستند، همانند آنچه در بیت حافظ دیده شد، با اندکی دیگرگونی تکرار می‌شود.

هلالی جغتایی در همان سده مانند جامی می‌گوید:

ز طوفان سرشک خود به گردابی گرفتارم
که عمر نوح اگر یابم نبینم روی ساحل‌ها

که تنها در میان نوح و طوفان نوعی تناسب دیده می‌شود و به جز آن در این مجموعه واژه‌ها، هیچ تازگی‌ای وجود ندارد؛ امّا شاعران سبک هندی اصولاً زنجیرهٔ واژه‌ها و شبکه معانی را برحسب ذوق خویش عرضه می‌کنند.

صائب می‌گوید:

به نومیدی مده تن گرچه در کام نهنگ افتی
که دارد در دل گرداب بحر عشق ساحل‌ها

و سلیم می‌گوید:

به دریایی که همچون نوح، من افکنَده‌ام لنگر
سفینه بر سر موجش بود تابوت ساحل‌ها

ناصرعلی سرهندی می‌گوید:

تو چون ساقی شوی، دردِ تُنک ظرفی نمی‌ماند
به قدر بحر باشد وسعت آغوش ساحل‌ها

بیدل می‌گوید:

کنار عافیت کم بود در بحر طلب بیدل
شکست از موج ما گل کرد و بیرون ریخت ساحل‌ها

با مقایسهٔ این بیت‌ها می‌توان نتیجه گرفت که «کلید قافیه» در دست شاعران سبک هندی، دست‌کم راهی است به کشف نقشی نو یا تصویری تازه: در بیت صائب، مضمون در جوهر خود زیبا و نوست. در شعر سلیم، کشتی چون تابوتی است که ساحل را بر قلّهٔ امواج می‌برد (ساحل‌ها مرده و محو شده‌اند: معنی واقعی شعر چنان است که گویی شاعر خواسته است بگوید: دریا را کرانه‌ای نیست)؛ در شعر ناصرعلی تأثیر معادله موجود در میان دو مصرع چنان است که یک معنی را از دو راه بیان می‌کند. در شعر بیدل «گل کردن» و «شکفتن شکست» و «لبریز کردن» ساحل‌ها، همه از دید صور خیال، بسی انقلابی و نواند. ما در اینجا به پیچیده بودن (یا نبودن) شعر کاری نداریم، و این موضوع را در جایی دیگر بررسی کرده‌ایم. می‌توان دید که در دیوان شاعران سبک هندی، زنجیرهٔ واژه‌ها (قافیه) به محکمی جفت نمی‌شود ــ هر بخش، هم در صور خیال و هم در زبان، آزادی خود را نگاهداشته است.

ج. برتری تجرید بر صور خیال آشنا، و این دقیقاً بدان سبب است که می‌توان تنها برخی از معانی شاعرانهٔ آنها را احساس کرد، زیرا قابل بیان و تحلیل دقیق نیستند. نوآوری‌ای که این شاعران در زمینهٔ صور خیال کردند، نوآوری سوررئالیست‌ها را به یاد می‌آورد. در روزگار ما، یک شاعر سدهٔ بیستمی عبارت «جیغ بنفش» را به‌کار برد، که آشکارا فریادی

است از سر خشم و خشونت و با آن، رنگ انسان به بنفش می‌گراید. این شاعر که گویا زیر تأثیر سوررئالیست‌ها قرار داشته، بیش از سی سال مورد ریشخند قرار گرفت و به هر چیزی بی‌معنی در ادبیات جدید فارسی، نام «جیغ بنفش» داده شد. اما در شعر سبک هندی، این‌گونه انحراف از هنجار صور خیال به کرات دیده می‌شود. «نگاههای سنگ لاجوردی» یا «نگاههای مرمری» یا «نوازش‌های کهربایی» نمونه‌هایی است که می‌توان در این بیت‌ها دید:

گرچه چشم شوخ زرّین ابروم باشد کبود
از نگاهش «عشوه‌های لاجوردی» خوش‌نماست
(اشرف)

آن یکی چشمک زند کاینک بیا از من بخر
«نازهای نیم‌رنگ» و عشوه‌های مرمری
(فوقی)

این کوششی است برای شکستن هنجارهای پذیرفته در ساختار صور خیال، و همان چیزی است که سوررئالیست‌ها آگاهانه به آن دست زدند. و در اصطلاح نقد ادبی مدرن، حسّامیزی (درهم ریختگی ابعاد حواس) نام گرفته‌است.

چ. در شعر این دوره، تشخیص، بیشتر از هر دورهٔ دیگر عمومیت دارد و از عناصر طبیعی گرفته تا موضوعات مجّرد و معنوی دارای شخصیت می‌شوند.

۳. در عرصهٔ زبان شعر:

الف. کشف شبکه‌های معانی تازه، زنجیره‌ای نو از واژه‌ها به «کلید قافیه» افزود و درنتیجه، ترکیب‌های بی‌شماری پدید آمد که برخی از آنها بسیار دلکش بود، و در تحلیل نهایی، خود نوعی تصویر به‌شمارند. برای مثال، «برق نو» در این بیت صائب:

شب که از انجمن آن شعلهٔ سیراب گذشت
عرق شرم ز پیراهن مهتاب گذشت

کوشش برای دستیابی به چنین هدفی در شعر شاعران اصلی سبک هندی، به‌ویژه شعر بیدل به نقطه‌ای رسید که شاعر، همهٔ اجزای زبان شعری خود را از این‌گونه ترکیبات تشکیل می‌داد.

مراجعه به فرهنگ لغتی چون **آصفی‌اللغات**[۱]، **ارمغان آصف**[۲] یا **مصطلحات‌الشعراء**[۳] از این لحاظ، راهنمایی سودمند است.

برخی از این ترکیبات از محدودهٔ اضافه فراتر می‌رود یا بدون ساختار طبیعی اضافه است، از این‌گونه است: «شهادت انتظار»، «حیرت دمیده»، «عبرت نگاه»، «عدَمْ فرصت» که گاهی درک آنها دشوار است. این‌گونه ترکیبات را در شعر نظامی و برخی از شاعران کلاسیک نیز می‌توان دید؛ برای مثال «بالغ نظر» از این‌گونه است. این‌گونه ترکیب در شاخهٔ هندی سبک هندی گسترده‌تر از شاخهٔ ایرانی آن است، زیرا بنیاد ترکیبات قیاس است و گمان دارم که از دیدگاه زبان‌شناسی، کسی که زبان دوم را می‌آموزد و گویندهٔ طبیعی و بومی آن زبان نیست. بهتر از گویندهٔ بومی می‌تواند قیاس را گسترش بدهد. درحالی‌که گویندهٔ بومی‌زبان برحسب عادت یا به احتمال، به‌علت چیرگی منطق ویژهٔ زبان بر او، همیشه نمی‌تواند قواعدی را برای افزایش قیاسی واژه‌ها به‌کار بگیرد ــ این مطلب را زبان‌آموزی کودکان که در آنها استعداد استفاده از قیاس بارور و قوی است، تأیید می‌کنند. آنها به‌جای دوخت، **دوزید**، به‌جای سوخت، **سوزید** و به‌جای بِبند، **ببست** می‌گویند.

ب. شاعران به زبان کوچه و بازار بسیار نزدیک شدند، هر چند شعر

---

۱. فرهنگی از شمس‌العلما، نواب عزیز جنگ بهادر که به علت مرگ مؤلف ناتمام ماند.ـم.
۲. فرهنگی از محمد عبدالغنی خان.ـم.
۳. فرهنگی تألیف سیالکوتی مل وارسته لاهوری تألیف‌شده در ۱۱۵۱.ـم.

در همهٔ اعصار از کوی و برزن و زبان آن بسیار چیزها وام کرده‌است. برای نمونه، شعر انوری در سدهٔ ششم هجری نشانه‌هایی از تأثیر زبان عصر وی دارد، و البته در شعر دورهٔ تیموری نیز کاربرد گستردهٔ زبان کوی و برزن دیده می‌شود؛ امّا در شعر سبک هندی، این ویژگی گسترده‌تر شد، تا جایی که شرح بسیاری از این مفاهیم راه خود را به فرهنگ لغتی چون **مصطلحات‌الشعراء** گشود، و امروزه نیز از نظر فرهنگ عامّه ارزشمند است.

امروزه، یکی از دلایل مبهم بودن سبک هندی برای ما، توجه بسیار شاعران این سبک به کوچه و بازار و زبان آن است؛ بسیاری از واژه‌ها و اصطلاحات آن روزگار، اکنون فراموش شده و حتّا در فرهنگ‌های لغت نیز ثبت نشده. شمار کمی از آنها در شعر بیشتر شاعرانی که برای خوانندگان سده‌های هیجدهم، (دوازدهم هجری) و نوزدهم (سیزدهم هجری) و اوایل سدهٔ کنونی شناخته و محبوب بوده‌اند، در کتاب‌های معدودی چون **چراغ هدایت** و **مصطلحات‌الشعراء** ثبت شده. برخی از این واژه‌ها هندی، برخی واژهٔ محاوره‌ای فارسی و برخی نیز غربیند که از راه زبان انگلیسی به هندی راه یافته و در زبان فارسی نیز رایج شدند. برای نمونه از واژهٔ کاپتیان (captain) که به شکل «کپیتان» به معنی رهبر مسیحیان یا رئیس فرنگیان است (فرنگ = مسیحی) نام باید برد. تأثیر می‌گوید:

میخانه در خون می‌کشد رخسار رنگ‌آمیر تو
زاهد «کپیتان» می‌کند «حسن فرنگ‌آمیز» تو

بر روی هم، دایره واژگان شعر سبک هندی، در قیاس با دوره‌های پیش و پس از خود، بسیار گسترده است: واژه‌هایی که در اعصار پیش و پس از سبک هندی اجازهٔ ورود به قلمرو شعر را نداشتند، اینک فرصت خودنمایی در این قلمرو را یافتند؛ طبعاً هر واژهٔ نو با خود، معنی نویی نیز می‌آورد. برای روشن ساختن دامنهٔ واژه‌های فارسی که در سبک هندی

یافت می‌شود، ناچار باید به فرهنگ‌های لغت آن روزگار رجوع کرد.

پ. امری طبیعی است که وقتی هدف شعر، دستیابی به مضامین و صور خیال نو باشد، از این‌گونه شعر چشم داشت خلوص و پاکی، از آن دست که در شعر شاعران کلاسیک دیده می‌شود، توقع زیادی است، و همین نکته نشان می‌دهد که چرا شعر سبک هندی براساس اصول بلاغت و فن شعر (از آن قبیل که شاعران کلاسیک نشان داده‌اند) دارای سستی‌هایی است. و این سستی موضوعی است در خور بحث، اصولاً در ادب فارسی به‌علت پایداری شعر سنّتی و زبان سنتی، هرگونه بدعت در زبان کلیشه‌ای کلاسیک، به احتمال «ضعف و سستی» خوانده می‌شد. اگر این معیار را بپذیریم که استحکام و قدرت تداوم به مفهوم نزدیکی به زبان کلیشه‌ای کلاسیک است، بی‌شک در موارد بسیاری سبک هندی (و به‌همان دلیل شعر دورهٔ مشروطه و شعر روزگار ما) اشعاری سستند. به‌همین دلیل بهار که خود به اصول نظم کلاسیک و هنجارهای ثابت شاعران کلاسیک مقیّد بود، سبک هندی را از این لحاظ رد می‌کرد. به‌هرحال، اگر زبان را چیزی زنده و درگیر با توده‌های بشری بدانیم، نزدیک شدن به عناصر پویا و جاری زبان، سستی شعر به‌شمار نمی‌آید بلکه نشان زنده و پویا بودن آن است.

شعر سبک هندی تا اندازه‌ای همان کاری را کرد که نیمایوشیج و برخی از شاعران دوره مشروطه در روزگار ما کردند ــ این کوشش‌ها گاهی با شکست روبرو شد و گاهی قرین پیروزی بود. به‌هرحال، زبان شعر در سبک هندی، گاهی زنده است و از هنجارهای کلیشه‌ای شاعران کلاسیک دور می‌شود، و نیز تجربه‌ای است در راه اصلاح شعر ــ که البته هر تجربه‌ای قرین کامیابی نیست.

ت. بازی با ابعاد کلمه در شعر این دوره بسیار متداول است. این بازی با کلمه، به‌هیچ روی، در شعر دورهٔ قبل بی‌پیشینه نیست، اما غلبهٔ آن در شعر این دوره نمایان است؛ می‌توان تصور کرد که دلیل آن گسترش حوزهٔ

شعر فارسی به منطقه‌ای است که زبان اصلی مردم آن فارسی نبود. برای مثال، در زبان فارسی، «بسرآمدن» به‌معنی به پایان رسیدن است و «به سر... آمدن» یعنی به بالین کسی آمدن (مثلاً یک بیمار)، یک شاعر هندی می‌گوید:

کس وقت نزع بر سرم از بی‌کسی نبود
شرمنده‌ام ز عمر که آمد به سر مرا
(غنی کشمیری)

این‌گونه ایهام یا تمرکز بر ابعاد کلمه در این دوره بسیار زیاد است؛ نگارنده گمان می‌کند کسانی که فارسی زبان مادریشان نبود و مایل بودند به این زبان شعر بسرایند، تا اندازه‌ای بر ابعاد کلمه تکیه می‌کردند و این نوع ذوق هنری را در شعر سبک هندی رواج دادند.

۴. در عرصهٔ موسیقی شعر و مسائل مربوط به شکل و قالب کامل غزل:

الف. شعر سبک هندی با شعر دورهٔ پیش، جز در تکرار قافیه (که شاعران پیشین به‌ندرت به‌کار می‌بردند یا هرگز به‌کار نمی‌بردند) که در این دوره بسیار عمومیت می‌یابد فرقی ندارد ـ گاه دیده می‌شود که شاعری قافیه را در بیت‌های پیاپی و بی‌فاصله تکرار می‌کند. این تکرار قافیه، به‌احتمال، فی‌نفسه نوعی سنّت و نمایشِ هنرمندی بوده‌است تا نشان ضعف ـ شاعران می‌خواستند نشان دهند که می‌توانند یک قافیه را (که واژه‌ای است با ظرفیت محدود برای تداعی معانی)، برای پدیدآوردن تداعی‌های گوناگون به‌کار ببرند. یعنی می‌توانند با کلید قافیه از پس شبکه‌های معنایی متفاوت و زنجیره‌های واژگان متعدد برآیند. به دیگر سخن، می‌توانند چندین در را با یک کلید بگشایند.

بدین‌سان، در هر موردی که قافیه تکرار می‌شود، معنی یا تصویری که همراه شکل تکرار شدهٔ قافیه تکرار می‌شود، ارتباطی با مورد قبلی ندارد. شاعری که این ویژگی را در بیشتر غزل‌های خود نشان داده، میرزا جلالِ

اسیر شهرستانی است، و دیگران نیز از او چندان عقب نمانده‌اند.

در این دوره، اوزان غزل همان اوزانی است که در سده‌های چهاردهم (هشتم هجری قمری) و پانزدهم (نهم هجری قمری) رایج بود. برخی از شاعران، بیشتر غزل‌های خود را با وزن‌های کوتاه می‌سرایند، وزن‌های بسیار بلند نیز پیدا می‌شود، اما عمومیت ندارد.

ب. ردیف که در غزل سبک هندی عمومیت دارد، در بیشتر موارد کم‌پیشینه یا به‌کلی بی‌پیشینه است. بیشتر این شاعران، تصویری را که خود نوعی استعارهٔ پیچیده است، در ردیف شعر قرار می‌دهند. برای مثال «شکست رنگ» که ردیفی اسمی است، یا «می‌زند زنجیر» که ردیفی فعلی است، از این دستند و روشن است که وقتی این واژه‌ها کلید تداعی باشند، شاعر چه اتاق‌های کوچک و محقری را به روی خود خواهد گشود! این محدودیت وجود دارد، امّا شاعران سعی می‌کنند که خود را اسیر و سرگردان صور خیال نو و تکان‌دهنده نکنند، هرچند ممکن است که محدودیت این ردیف‌ها، کار آنها را به شبکه‌های معنایی دور از ذهن بکشد. بیدل دهلوی غزلی با ردیف «شکست رنگ» (رنگ پریدگی) دارد که در آن می‌گوید:

گرم نوید کیست سروش شکست رنگ
کز خویش رفته‌ایم به دوش شکست رنگ

«شکست رنگ» به‌معنی پریدن رنگ یا در اصطلاح روزگار ما، عبارت از رنگ پریده شدن است و این مفهوم زبان‌شناختی مسبب پدید آمدن استعاراتی چون «سروش شکست رنگ»، «دوش شکست رنگ»، «جوش شکست رنگ» و مانند آن با واژه‌هایی است که با قافیهٔ «دوش» قابلیت آفریدن معانیی در کنار آن ترکیب را دارند.

پ. بیان موجز و فشرده؛ همهٔ معنی و مفهوم در یک بیت گفته می‌شود، و تجاوز معنی از بیتی به بیت دیگر، جز در موارد اتّفاقی زننده است. اکنون، هرکس که با شعر فارسی و عربی آشنا باشد، می‌داند که این ویژگی

در همهٔ ادوار شعری این دو زبان یافت می‌شود؛ اما در سبک هندی، استقلال بیت‌ها به جایی می‌رسد که می‌توان آن را «ناهماهنگی بیت‌ها» نامید. یعنی نه‌تنها صورت نحوی یا موضوعی بدون ربط است، که در بیشتر موارد، نوعی وضع و تقابل یا جداافتادگی در همهٔ بیت‌ها احساس می‌شود. به‌طورکلی، سبک هندی سبکی است که برای درک آن باید ملاحظاتی اساسی را درنظر گرفت.

نخست: سبک هندی سنّت ویژهٔ خود را دارد و تا با مبانی آن آشنا نشویم، نمی‌توانیم شعر این سبک را بفهمیم ـ برای مثال، فرهنگ توده در مرکز بیشتر صور خیال و هنرهای شعری قرار دارد؛ اگر ندانیم که مردم باور داشتند کسی که سرمه بخورد، صدایش می‌گیرد، یعنی خوردن سُرمه فرد را بی‌صدا و خاموش می‌کند، نمی‌توانیم این بیت را درک کنیم:

از شهیدان نگاهت ناله هرگز برنخاست
گوئیا با سرمه دادند آب شمشیر تو را

رابطهٔ میان خاموشی کشتگان معشوق و سرمهٔ چشم او که زیباییِ کشنده دارد، هستهٔ مرکزی این مصرع است. برروی‌هم، شعر دارای نوعی دورنما یا هندسهٔ ویژه است ـ یا به بیان بهتر، دارای نوعی زبان رازورانه است، که آموختن آن ربطی به آموختن واژه‌ها یا دستور زبان و بافت نحوی شعر ندارد ـ بلکه عبارت است از آشنایی با نمادها و روابط درونی آنها که خواننده برای همسویی با شعر باید آنها را در خویش بپرورد و با آنها مأنوس شود.

شعر فارسی در دوره‌های آغازین خود، شعری است که برای فهمیدن و راه‌یافتن به حال و هوای آن، به‌چیزی جز آموختن واژه‌ها و نحو زبان نیاز ندارد ـ امّا شعر صوفیانه در فضای ویژهٔ خود حرکت می‌کند، و درک آن به مقدّماتی نیاز دارد؛ این مقدّمات تا حدّ زیادی عام و در دسترس همگان است. یعنی در ادبیات عرفانی اسلام (در زبان عربی، فارسی و در

دوره‌های اخیر ترکی و اردو)، نوعی آشنایی آگاهانه کافی است که فرد بتواند به حال و هوای شعر عرفانی در این زبان‌ها وارد شود، امّا در سبک هندی قضیه برعکس است ــ نکات مقدماتی و بی‌پیشینه‌ای چون سنّت‌های ویژه شاعران و عناصری که شاعران، خود پدیدآورده یا از فرهنگ مردم استنباط کرده‌اند، و به آنها لباس نماد پوشانده‌اند، و خود آنها را تثبیت کرده‌اند، و موضوعات بنیادینی از این دست را باید کاملاً آموخت. درحقیقت، لذّت‌بردن از شعر سبک هندی از نوعی شگفتی ناشی می‌شود ــ این نظریه که کارکرد شعر، ایجاد شگفتی است، در میان منتقدان روزگار ما هواداارانی دارد ــ اما در شعر سبک هندی این نظریه عملاً اثبات شده‌است. اگر کسی آشنایی با معیارهای این سبک و همدلی با آن را در خود بپرورد، سطح این شگفتی کم‌کم افزایش می‌یابد و درک هنری او با این فرایند گام به گام رشد خواهد کرد.

می‌توان طرح‌ها و الگوهای آفریدن شگفتی در سبک هندی را مدوّن کرد ــ پس از استنباط این الگوها برای خواننده عادت ثانوی می‌شود که به نیمی از بیت (مصرع اول) گوش دهد و سپس حدس بزند که مصرع دوم چه خواهد بود، زیرا وی با الگوهای آفریدن شگفتی آشنا شده است ــ با وجود این، از این‌کار لذّت می‌برد، و آگاه شدن از مصرع بعدی با آن نوع فراست و پیشگویی که با استفاده از قافیه صورت می‌گیرد، ربطی ندارد.

می‌توان گفت که در شعر سبک هندی، «شعر» با «بیت» مترادف است. درحالی‌که در دیگر سبک‌ها، شعر یعنی «غزل» یا «رباعی»، «قصیده»، «مثنوی» و مانند آنها ــ می‌توانیم هر غزل سبک هندی را مجموعه‌ای از اشعار بخوانیم. چنانکه گویی مجموعه‌ای است از «هایکو»[1]ی فارسی. هر شاعر سبک هندی که یک غزل دوازده بیتی می‌گوید. درحقیقت دوازده

---

۱. گونه‌ای شعر کوتاه ژاپنی که از سه مصراع ۵، ۷ و ۵ هجایی مشکیل می‌شود، **فرهنگنامهٔ ادب فارسی**.ـ م.

شعر کوتاه و مستقل سروده است. از این‌رو، از زمان پایه‌گذاری سبک هندی، تذکره‌ها و جُنگ‌ها از تک بیت‌های این سبک آکنده‌اند. زیرا صاحبنظران پیش از دورهٔ ما، خود دریافته بودند که میان بیت‌های یک غزل، جز اشتراک در وزن و قافیه هیچ عامل ارتباط‌دهنده‌ای نیست.

شاعران سبک هندی در ایران و شبه قاره هند و ماوراءالنهر و امپراتوری عثمانی (عراق و آسیای صغیر) و حتّا در شبه جزیرهٔ بالکان بسیارند؛ سبک هندی محصول دوره‌ای است که زبان فارسی بیشترین گسترش و اشاعه را در تاریخ خود داشت ـ تنها در ایران عصر قاجار بود که این سبک جای خود را به سبک موسوم به «بازگشت» داد، اما در مناطق دیگر تاکنون به زندگانی خود ادامه داده است و در بعضی نقاط هنوز هستند شاعرانی که به سبک هندی شعر می‌گویند.

یکی از موضوعات در خور بررسی در عصر صفوی، زمینهٔ طبقاتی شاعران است. تاریخ شعر فارسی و تحلیل پایگاه اجتماعی اهل ادب در سده‌های میانهٔ تاریخ ایران اسلامی، نشان می‌دهد که شاعران یا به طبقهٔ اشراف وابسته بودند، یا خود از آن طبقه بودند؛ به‌ندرت شاعرانی را می‌یابیم که از طبقات زحمتکش و پیشه‌ور برخاسته باشند. در عصر صفوی بر شمار شاعرانی که پیشه‌ور و کاسب بودند، اندک اندک افزوده می‌شود، و این امر نشان می‌دهد که شعر بیش از پیش به میان اجتماع رفته است.

در عصر صفوی، بیشتر قهوه‌خانه‌ها مراکزی بودند برای انجمن‌های ادبی آن روزگار. پادشاهان صفوی نیز از این مراکز دیدن می‌کردند، و گاهی به شنیدن آثار شاعران رغبت نشان می‌دادند؛ این قهوه‌خانه‌ها که مراکز رشد و گسترش شعر محسوب می‌شد، صحنهٔ آمد و شد پیشه‌وران و زحمتکشان بود. همین درآمیختگی شعر با زندگانی طبقهٔ کاسبکار بود که اجازه داد عناصری از زندگانی این طبقه در مضمون شعر و عرصهٔ واژگان و گاهی در تصاویر شاعرانه نمایان گردد.

تذکرهٔ **تحفهٔ سامی** شامل نام‌های شماری در خور توجه از شاعران کاسبکار است که دیوان برخی از آنها تا روزگار ما باقی مانده است. بیشتر شاعرانی که نامشان در فصل هفتم **تحفهٔ سامی** آمده عبارتند از: نوری (قفل‌ساز)، ساکنی قمی (حمامی)، بسملی قزوینی (کلّه‌پز)، استاد شجاع (تاج‌ساز)، قلوعلی (سلمانی)، بهلول قزوینی (زرگر)، خیّاط ساوجی (خیّاط)، حافظ میرک کاشانی (قصّاب)، عبدل کاشانی (کاغذفروش)، محتشم کاشانی (بزّاز)، قاسم کمانگر هروی (کمان‌ساز).

همچنین در تذکرهٔ نصرآبادی نام تعداد زیادی شاعر کاسبکار آمده است که از آن جمله‌اند: قسمت مشهدی (زرکوب)، ملّا مفرد (چلنگر)، آقا زما (زرکش)، امینا (پوستین‌دوز)، آقا اسماعیل (کاشی‌ساز)، نافع قمی (آشپز)، ملّا مشفقی (لباس‌فروش)، ملّا علی‌نقی قمی (بنّا)، آقا مسیّب (چیت‌ساز)، محمد قاسم لاهیجی (شاگرد قهوه‌چی)، ظهیرا لاهیجی (نانوا)، واثق رشتی (نانوا)، شفیع رشتی (نجّار) و استاد محمدرضا خراسانی که از هشت‌سالگی کارگری می‌کرد. شاید بتوان گفت که نیمی از شاعران، صاحب پیشه‌های مختلف بودند.

یکی از شاعران این دوره که تخلّص خود را از شغلش گرفته، **قصاب کاشانی** است. این قصّاب اشعاری خواندنی و دلپذیر گفته که در آنها عناصر زندگانی یک کاسبکار در هر صحنه نمایان می‌شود. در یکی از غزل‌های مشهورش که برخی از ابیات آن ضرب‌المثل شده می‌گوید:

دندان که در دهان نبود خنده نابجاست
دکان بی‌متاع چرا واکند کسی
دنیا و آخرت به نگاهی فروختیم
سودا چنین خوش است که یکجا کند کسی

در این دو بیت که خیلی زود ضرب‌المثل شدند، جنبه‌هایی از زندگانی مردی کاسب ــ دکان، متاع، معامله، یکجا ــ را می‌توان دید، و در برخی از

تشبیه‌های او، عناصر شغل قصابی به چشم می‌آید ـ برای مثال، این بیت که می‌گوید:

قصاب! دور دیده ز مژگان شوخ او
از هر طرف ز بهر دل ما قناره است

نثر فارسی در این دوره

از یک دیدگاه، نثر دورهٔ صفوی، ادامهٔ نثر دورهٔ تیموری است؛ از دیدگاه دیگری، در آن نوآوری‌هایی تشخیص داده می‌شود. می‌توان گفت که نثر فارسی با دو عامل تازه به راه تحول و چندگونگی افتاده بود ـ یکی از این دو عامل، جنبش مذهبی شیعه بود که اساس نظام سیاسی و فرمانروایی شاهان صفوی را در مرکز آن یعنی اصفهان شکل داد، و در عرصهٔ دین الهام‌بخش نوشته‌های تازه‌ای شد، و حتّا در سایهٔ این جنبش بر نوشته‌های غیرمذهبی نیز اثر کرد. چنانکه مسبّب پیدایی فرهنگی شد که بر نظریه شیعه استوار بود و در عرصهٔ دانش‌ها پدید آمد. دومین عاملی که باعث تحول و دیگرگونی شد، استقرار دربار هند بود که حامی عمدهٔ زبان و فرهنگ فارسی بود ـ چنانکه انسان به ناگزیر می‌پذیرد که در این دوره، خدمت دربار هند به شعر و نثر فارسی، بارها بیش از خدمتی است که در دربار ایران (اصفهان) به آن شده است. صفویان چنانکه پیش از این خاطر نشان کردیم، به‌طور کلی به شعر و ادبیات بی‌توجّه بودند. البته نه به‌طور مطلق، ولی در قیاس با دورهٔ تیموریان و قاجار، یعنی فرمانروایان پیش و پس از خود، به آن علاقهٔ کمتری داشتند. اما در هندوستان فارسی در همه‌جا رایج بود ـ زبان اندرون حرمسرای امپراتور، زبان دیوانی و حکومت، زبان کتاب‌های علمی و ادبیّات، بر روی‌هم، همهٔ نوشته‌ها به فارسی بود.

این منطقهٔ جغرافیایی تازه، این ناحیهٔ جدید با زیرساخت فرهنگ

هندی و سانسکریت، به نوبهٔ خود مسبّب دیگرگونی‌هایی بود که در ادب فارسی روی داد؛ یکی از جنبه‌های این دیگرگونی، گرایش نثر فارسی به سادگی بود که آن را کم کمک از زیر بار نثر مقفّای عربی و نامفهوم منشیانه خلاص کرد و به گفتگوی طبیعی نزدیکش ساخت.

این ویژگی را می‌توان در ترجمه‌هایی که از سانسکریت شد، از قبیل روایت مصنوع و آراستهٔ **طوطی‌نامه** نوشتهٔ محمد قادری (**طوطی‌نامهٔ** اصلی را ضیاء نخشبی نوشته بود) و ترجمهٔ **رامایانا** به دست عبدالقادر بدایونی دید.

نمونهٔ نثر منشیانه و اسلوب‌مند این دوره، نثر وحید قزوینی است که بسیاری از گفتارهایش برجای مانده است. مورّخان این دوره نیز به وجهی ساده‌تر از دورهٔ پیش می‌نوشتند، برای نمونه از اسکندر بیک منشی نویسندهٔ **عالم‌آرای عباسی** یاد باید کرد. نثر عالمان دین مانند مجلسی و دیگران ساده اما سست و به گفتهٔ بهار کودکانه است. نثر تذکره‌نویسان نیز ساده است. نمونهٔ آن نثر تذکرهٔ نصرآبادی و تحفهٔ سامی و نیز زندگینامهٔ حزین لاهیجی شاعر برجستهٔ عصر صفوی است.

آخرین نکته گفتنی، تفاوت نثر فارسی در دو شاخهٔ ایرانی و هندی آن است. نویسندگان هندی همچنان که در شعر به استعاره و ترکیبات مجازی سخت معتادند، در نثر نیز استعاره را آزادانه به‌کار می‌برند. در سبک هندی، نمونه‌های نثر مستعار، نوشته‌های بیدل یعنی «چهار عنصر» و «نکات» است.

فصل سوم

دورهٔ قاجار
(دورهٔ بازگشت و تکرار)

سقوط دودمان صفوی و آشوبی که مردم ایران را، که درعین‌حال بر اثر بی‌عدالتی و ضعف مرکز درمانده شده بودند، فراگرفت. ظهور نادر، حملهٔ او به هند و سایر سرزمین‌های همسایه، سپس برافتادن خاندان نادر و برخاستن فرمانروایان زند، همگی بر موقعیّت ادبیات فارسی تأثیری آشکار داشتند. ما در این بررسی کوتاه مجال کافی نداریم تا به تفصیل به این موضوع بپردازیم. آنچه سزاوار گفتن است، این است که شعر فارسی در ایران تا حدّی درخشش خود را از دست داد. درخشش شعر، محصول یک زندگی آرام و امن بوده‌است، زیرا که شاعران، مردمی فراغت‌جو و محصول دوره‌های آرامش در تاریخ یک اجتماعند؛ نویسندهٔ تذکرهٔ نصرآبادی درباره یکی از معاصران خود به‌نام قسمت مشهدی می‌گوید: «در هنر زرکوبی بی‌نظیر بود. اما شاعری او (که شرط اول آن فراغت است) وی را از حرفه‌اش محروم ساخت.» (**تذکرهٔ نصرآبادی** ص ۳۱۳). یکی از شاعران برجستهٔ این دوره حزین‌لاهیجی از خود، زندگی‌نامه‌ای برجای نهاده که از راه و رسم زندگانی اهل ادب، روشنفکران و شاعران آن دوره تصویری به‌دست می‌دهد؛ او خود از جمله شاعران و ادیبان بسیاری

بود که ناگزیر شد بار سفر هندوستان ببندد و تا پایان عمر در آنجا بماند.

با استقرار دودمان قاجار، که حکومتشان با تحکیم قدرت و به وجهی با امنیت قرین بود، و با توجهی که آنان به شعر مدحی (درحقیقت شعر تبلیغاتی) داشتند، بازار شعر اندک اندک رونق گرفت و چنانکه خواهیم دید، در ایران شاعران، شیوه دورهٔ صفوی را رها کردند و به اسلوب شاعران سده‌های یازدهم (پنجم هجری قمری) و دوازدهم (ششم هجری قمری) (در قصیده) و سیزدهم و چهاردهم (هفتم و هشتم هجری قمری) (در غزل) بازگشتند.

ویژگی‌های سبک بازگشت

سبک هندی به علّت اغراق و زیاده‌روی شاعران، کم‌کم چنان شکلی پیدا کرد که درک آن حتّا برای اهل فن دشوار شد، تا چه رسد به خوانندگان عادّی و دوستداران عادّی شعر. بدین دلیل، در ایران (اصفهان و عراق) واکنشی پدید آمد، و گروهی از شاعران با این سبک به مخالفت برخاستند. آنان در بیانیه‌ای که در تذکره‌ها ثبت شده و باقی‌مانده است، چنین اظهار عقیده کرده‌اند: ۱. سبک هندی شعر را از دایره فهم بیرون برده است. ۲. سبک هندی از لحاظ زبان فارسی، سست است. ۳. سرمشق زبان و شعر را باید در دیوان‌های شاعران بزرگ پیشین جست (شاعران سده‌های دهم/ چهارم هجری قمری و یازدهم/ پنجم هجری قمری).

این جنبش با توجه به اندیشهٔ بنیادی که حدّ کمال هنری را در دیوان‌های شاعران بزرگ سلف و در دوره‌های گذشته می‌جوید، و مدّعی است که باید به اصول آن شاعران بازگشت، در کتاب‌های ادبی، «مکتب بازگشت» نام گرفته‌است.

جنبش بازگشت را نمی‌توان مکتب نامید، زیرا به‌هیچ‌وجه چیزی نو عرضه نکرد ــ بلکه سیری قهقرایی به گذشته است که در ترازنامهٔ آن،

موازنه با یک قلم سود در برابر هزار قلم زیان برقرار می‌شود. تنها سود شایان یادآوری در بیانیه شاعران بازگشت، مسئلهٔ زبان است. نیازی به گفتن نیست که شعر، هنری است وابسته به زبان و همهٔ فرایند خلّاقهٔ آن در عرصهٔ زبان نمایان می‌شود، و نیز در بالا یادآوری کردیم که شعر سبک هندی، به سختی و اکراه قواعد دستوری را در مورد واژه‌ها می‌پذیرفت، وانگهی، آنجاکه پای ترکیب‌ها به‌میان می‌آمد، گاهی برخلاف قیاس عمل می‌کرد و تأثیر نوآوری‌ها و خلّاقیت‌های شاعران (فردی یا سبک‌شناسانه) شکل‌دهندهٔ اصلی صور خیال و مضامین شعر بود، و چنین بود که فهم آن شعر دشوار می‌شد.

این فراخوان به بازگشت، در ایران شعر را از خطر غموض و ابهام ناشی از اغراق رهانید، و شاعرانی که بیانیهٔ «بازگشت» را پذیرفتند (تقریباً همهٔ شاعران ایران) تا آنجاکه به زبان ارتباط داشت، شعر خود را به زبان شاعران کلاسیک بازگرداندند. امّا به‌هرحال، شعر و اندیشه از هم جدا نیستند. زبان کهن با خود مضامین و صور خیال شاعران کلاسیک را آورد، و این بدان معنی بود که شعر فارسی به‌جای حرکت به پیش، از نظر تاریخی سده‌ها به عقب بازگشت. شاید اگر در بیانیهٔ گروه، این اصل گفته می‌شد که «اصول زبان کلاسیک باید در خدمت مضامین نو و امروزی قرار گیرد،» شعر فارسی بسیار زودتر از آنچه دیدیم، به اصلاح واقعی دست می‌یافت. امّا آنان تنها مسئلهٔ زبان را درنظر داشتند، و از مضامین و صور خیال ناآگاه بودند. به گفتهٔ یکی از منتقدان معاصر، دقیقاً بدین دلیل است که در این دوره، سعدی‌ها، حافظ‌ها، فرخی‌ها و منوچهرهای جعلی و ساختگی، بارها خودنمایی کردند که در شعر آنان هیچ درونمایهٔ تازه‌ای یافت نشد. این بدان می‌ماند که موجودی زنده را از زیستبوم طبیعی او جداکنیم و در محیطی بیگانه جایش دهیم. نتیجه این می‌شود که زندگانی در محیط بیگانه برای آن موجود غیرطبیعی است.

در این دوره، جامعه ایرانی هنوز از آنچه در جهان پیرامونش

می‌گذشت بی‌خبر بود، و دقیقاً به‌همین دلیل، پیوند خود را با اندیشهٔ سده‌های میانه نگسسته بود. مردم از زندگانی ــو بنابراین از شعر نیزــ تصویری همانند مردم سده‌های میانه داشتند. با این‌حال توانستند برای نیازهای خود در هنر سده‌های میانه راه‌حلی بیابندــ با وجود این، تا آنجا که نیروهای سیاسی به فرآیند آن یاری کرد غیرطبیعی و ساختگی بود.

قاجارها، در مورد شعر، خط مشیِ کاملاً مغایر صفویان در پیش گرفتند. همه می‌دانند که حکومت صفوی از شعر تبلیغاتی (مدح) و نقش آن در جامعه آگاه بود، و می‌دانست که مدح با قصاید عنصری (تملق‌گویی دربارهٔ ریاکاری‌های محمود غزنوی) و قصاید امیر معزّی (با نمایاندن سنجر در هاله‌ای از عظمت) چه نقشی بازی کرده‌است؛ و نیز هرکسی می‌داند آن حکومت می‌توانست از این بلندگوی دور-برد[1] که اگر نه یگانه وسیله، دست‌کم یکی از مهمترین دستگاههای تبلیغ عقاید و ارتباط با مردم بود، در دستگاه تبلیغاتی‌ای که پدید آورده بود، به خوبی استفاده کند. اما حکومت صفوی شالوده‌ای بس ژرف داشت. از این‌رو چون بر نسب داشتن از پیامبر(ص) تکیه می‌کرد، از شاعران می‌خواست که به‌جای شاهان صفوی، امامان شیعه را مدح گویند. برخی از شاعران این خواست را اجابت کردند و برخی از آنان نیز به هند رفتند. بدینسان در دوره صفویان نیز شعر ابزارِ تبلیغاتی دستگاه حکومت بود؛ و اگر مدح به امامان اختصاص یافته بود، نفع آن نامستقیم عاید حکومت می‌شد که تأثیری چند برابر داشت. منابع تاریخی حکایت از آن دارد که صفویان در آغاز از شعر هواداری می‌کردند، و انگیزه‌شان از این‌کار دانسته نیست. نویسندهٔ کتاب **بدایع‌الوقایع** می‌نویسد که شاه اسماعیل به شاعران دستور داد قصاید کمال‌الدّین اسماعیل و سلمان ساوجی را «جواب» گویند. چرا باید شاه اسماعیل که خود به ترکی شعر می‌گفت، و دیوان او را در دست

---

1. Long-ranged

داریم، از شعر فارسی هواداری کرده باشد؟ به احتمال، این‌کار او پاسخی تند به رقیبان وی در ماوراءالنهر بود که با وجود ترک زبان بودن (برخی از آنان به هیچ‌وجه فارسی نمی‌دانستند) از شعر فارسی حمایت می‌کردند. و برخی‌شان حتّا به فارسی شعر می‌گفتند. اما قاجاریان که نمی‌خواستند دنباله‌رو صفویان باشند، و درواقع از فرمانروایان سده‌های یازدهم (پنجم هجری قمری) و دوازدهم (ششم هجری قمری) پیروی می‌کردند، مدیحه را هر چه بیشتر در خدمت دستگاه تبلیغاتی خود درآوردند. برای این‌کار، زبان آزموده و ناب شاعران کلاسیک سده‌های یازدهم (پنجم هجری قمری) و دوازدهم (ششم هجری قمری) ابزاری دلخواه بود ـ از این‌رو، شاعرانی که خود را در شاخهٔ مدیحه‌سرایی این دستگاه تبلیغاتی می‌یافتند، می‌دیدند که بهترین روش بهره‌گیری از تجربه‌های به‌دست آمده در سده‌های گذشته در عرصهٔ قصیدهٔ مدحی است، و چون ناگهان، آن را رایگان به چنگ آوردند، این گنج بادآورد را محکم چسبیدند. در دورهٔ قاجار، شعر مدحی زندگانی (اگر واژهٔ زندگانی درست باشد) خود را از سر گرفت؛ و قالب‌های ادبی دیگری چون مثنوی و غزل در کنار آن زندگانی شبح‌واری یافتند.

با اینکه از دوره بازگشت، بیانیه‌ای مشروح و ویژه از آن دست که در کتابها ثبت شده باشد وجود ندارد، شاعران نظر خود را در ردّ شیوهٔ شاعران سبک هندی، و انتقاد از صور خیال پیچیده و زبان سست آنان که از سبک کلاسیک منحرفش می‌دانستند، عملاً بیان می‌کردند. از این‌رو، نویسندهٔ کتاب حدایق‌الجنان (میرزا عبدالرّزاق دُنبُلی) ـ چنانکه بهار در سبک‌شناسی (ج ۳، ص ۳۱۸) آورده ـ دربارهٔ مشتاق (یکی از نخستین شاعران دورهٔ بازگشت که پیشاهنگ بریدن از سبک هندی بود) می‌نویسد: «چون بساط چمن نظم از اقدام خیالات خام شوکت و صایب و وحید و مایشابه بهم و استعارات بارده و تمثیلات خنک، لگدکوب شد و یکبارگی از طراوت و رونق افتاد، مشتاق به تماشای گلزار نظم آمده طومار

سخن‌سرای آن جمع را چون غنچه به‌هم پیچید.»

درواقع، شعر فارسی در ایران دورهٔ قاجار و زندیه چنان است که اگر از تاریخ ادبیات فارسی زدوده می‌شد، چیزی از دست نرفته بود. زیرا نسخهٔ اصلی آن در دیوان‌های سعدی، منوچهری، عنصری و امیرمعزّی باقی بود. در شعر سبک هندی، خلاقیت هنری بر پایهٔ ایجاد شگفتی در خواننده قرار داشت. این شگفتی با ابزارهایی که اشاره کردیم (تنوع تصاویر، مضامین و غیره) به‌وجود می‌آمد: در شعر دورهٔ قاجار نیز پایهٔ لذّت‌بردن از شعر بر نوعی دیگر از شگفتی نهاده شده است ــ و آن شگفتی ناشی از تقلید است. من خود، بارها از شعر سروش و صبا (دو شاعر برجستهٔ سبک بازگشت) لذت برده‌ام، و چون به دلایل آن اندیشیده‌ام، پی‌برده‌ام که آن اشعار مرا تا حد شگفتی فرود آورده‌اندــ شگفتی از اینکه آنان تا چه مایه موفق به تقلید زبان شاعران کلاسیک و موسیقی شعر کلاسیک شده‌اند.

امروزه در ایران، در میان نسل قدیمی‌تر، ادیبانی داریم که از شعر دورهٔ قاجار لذّت می‌برند و در تحلیل نهایی، علّت لذّت‌بردن آنان بازگشت به این نکتهٔ اصلی استــ آنان از توانایی‌ای که این شاعران در تقلید از شاعران کلاسیک نشان داده‌اند، هم شگفت‌زده می‌شوند و هم لذت می‌برند. زبان شعر کلاسیک که به خدمت قصیدهٔ مدحیهٔ دوره قاجار در آمد، در شعر صبا و سِروش و قاآنی (با برخی دیگرگونی‌ها در شعر قاآنی) عملاً تا پایان پادشاهی ناصرالدّین شاه پایهٔ هنر شاعری بود، هنگامی که این شاعران به شعری جز مدح بازمی‌گشتند (بیشتر شعر تغزّلی) از اسلوب سعدی و گاهی از اسلوب حافظ بهره می‌گرفتند. از این‌رو، غزل این روزگار، درحقیقت غزل سعدی و حافظ است که تخلص سرایندهٔ آنها فروغی بسطامی، نشاط اصفهانی و یغمای جندقی شده، امّا بدون زیبایی و طراوت شعر سعدی و حافظ است.

برای جمع‌بندی، می‌توان گفت که در این دوره شعر فارسی می‌کوشد تا:

۱. در عرصهٔ مضمون و نوع احساس و عواطف، از همان عشقی سخن بگوید که شعر سعدی و حافظ آن را القا می‌کرد. و مُهر زندگی مردمان آن روزگار را بر پیشانی دارد، و می‌کوشد تا (بی کوچکترین دیگرگونی) از همان اخلاقیات، افتخارات، طنز، زهد، فلسفه و عرفان سخن بگوید. توصیف طبیعت نیز با آنچه در شعر منوچهری و فرخی یافت می‌شود، یکی است.

۲. در عرصهٔ تخیّل شاعرانه؛ تصاویر شعری این دوره، مطلقاً همان است که در دیوان فرخی و منوچهری (در زمینهٔ طبیعت) می‌توان یافت، و در زمینهٔ تغزّل و شعر عاشقانه نیز مجموعه صور خیال چیزی نیست جز آنچه در آثار شاعران کلاسیک (به‌ویژه سعدی و حافظ) خدمت صادقانه کرده و به افتخار بازنشستگی نائل شده بود.

۳. از لحاظ زبان شعری، شعر دورهٔ قاجار در دو عرصهٔ واژگان و نحو زبان، تکرار کلیشه‌وار زبان سعدی (غزل) است. زبان شعر این دوره مانند شعر دورهٔ تیموری (نیمه اول سدهٔ چهاردهم میلادی/ هشتم هجری قمری) با زبان زنده و رایج مردم تفاوت دارد. هیچ ضرب‌المثل تازه و نوساخته یا نمادی نو به شعر شاعران این دوره راه نیافته است.

۴. وزن و قافیه همان وزن و قافیهٔ سده‌های دهم (چهارم هجری قمری) و یازدهم (پنجم هجری قمری) است و فن عروض با آن دوره همانند است. در قلمرو ردیف‌های شعری و ترکیبات لغوی حتّا به‌اندازه شاعران سبک هندی نیز نتوانستند پیشرفت کنند.

۵. از لحاظ صوری، قصیده وقف مدح و مرثیه (کارکرد عمومی این قالب) شده‌است، و غزل به موضوعات عشقی اختصاص یافته. هر چند در عشقی که غزل متضمن آن است، کوچک‌ترین جلوه‌ای از شخصیت شاعر دیده نمی‌شود؛ جست‌وجوی تجربه شخص شاعر در شعر این دوره حتّا در حدّ سبک وقوع در نیمهٔ نخست سدهٔ دهم هجری نیز امری بی‌حاصل است. شعر فارسی در مرحلهٔ گسست از سبک هندی و پیوستن

به شعر رسمی درباری ــ‌که نمونهٔ آن را در شعر صبا و قاآنی و سروش خواهیم دید‌ــ بر روی پاشنهٔ پانیم چرخی زد بی‌آنکه از جای خود تکان بخورد. نیاکان این شبه جنبش چند شاعر بودند که در اصفهان، یعنی مرکز حاکمیت زندگی می‌کردند. این شاعران با جانشینان خود (که معمولاً در رونوشت‌برداری و تکرار شعر ممتاز درباری رایج در دربار غزنویان شتاب می‌ورزیدند) اندکی فرق داشتند. آنها بیشتر با غزل و قصیده به خویشتن هویت می‌بخشیدند، زیرا هنوز، روزگار، روزگار غزل بود. امّا چنان که خواهیم دید، در غزل این شاعران هیچ‌گونه تازگی‌ای دیده نمی‌شود. مشهورترین این شاعران عبارتند از هاتف اصفهانی (که ترجیع‌بند عرفانی‌ای دارد که شامل سخنانی است که صوفیان بیان کرده‌اند و در طول زمان به اشکال مختلف تکرار شده. این ترجیع‌بند هنوز از بهترین آثار این دوره به‌شمار می‌آید)، آذر بیگدلی (نویسنده **تذکرهٔ آتشکده**)، عاشق اصفهانی و سحاب. چنانکه در آغاز این فصل خاطرنشان کردیم، تنها شاعر دورهٔ قاجار که به‌طور کلی شخصیتی ممتاز از دیگران دارد، و او را می‌توان در قیاس با همگنانش متمایز کرد، قاآنی شیرازی است. معاصرانش او را از جملهٔ بزرگترین شاعران تاریخ ادبیات فارسی می‌دانستند و نفوذ زیادی که وی بر معاصران خود داشت، سبب شد که شماری از شاعران پیرو و مقلّد او به‌شمار آیند.

پیش از آنکه دربارهٔ قاآنی شیرازی (فوت: ۱۲۷۰ ه.ق) چیزی بگوییم، باید از شاعری نسبتاً مشهور ولی کم‌اهمیت‌تر یعنی فتحعلی‌خان صبای کاشانی (فوت: ۱۲۳۸ ه.ق) یاد کرد، زیرا وی نیای شاعران مدیحه‌سرای این عصر تلقی می‌شود، و تاریخ تجدید حیات قصیده و شعر مدحی (اگر بشود آن را تجدید حیات نامید) با نام وی مترادف است. این مرد که مدّاح فتحعلی‌شاه قاجار بود، در ستایش آن پادشاه قصاید بسیاری برجای نهاد که همه به زبان شعر کلاسیک است و کلیشه‌های شعری شاعران پیشین را تکرار می‌کند. وی همچنین به تقلید **شاهنامهٔ** فردوسی منظومه‌ای در شرح

جنگ‌های فتحعلی‌شاه سرود و آن را **شاهنشاه‌نامه** نام کرد. اما دشوار است که بتوان در آن بیت‌هایی یافت که در استحکام و زیبایی کلام، سنجش با سست‌ترین ابیات مقلدان **شاهنامه** را که در سده‌های یازدهم (پنجم هجری قمری) و دوازدهم (هشتم هجری قمری) سروده شده، تاب آورد.

قاآنی شیرازی در زمینهٔ قالب شعر فارسی (که مختص کاربردهای مرسوم و معانی هزارساله بود) دیگرگونی (اگر آن را بتوان چنین خواند) محدودی پدید آورد. درواقع این دیگرگونی مربوط می‌شد به نوعی بلاغت و ظرافت نسبی در گزینش اسلوب خاصی برای تقلید. به‌عبارت دیگر، وی کوشید تا از تجارب شاعران کلاسیک در زمینهٔ وجه بیرونی شعر ملغمه‌ای بیافریند که تا حدّی از آن خود وی باشد، و همین امر سبب شده که وی را بنیادگذار مکتبی خاص بپندارند، اما با هیچ معیاری نمی‌توان سبک او را سبکی جداگانه تلقی کرد. در اینجا، قصد ما عرضهٔ تعریفی جدید از سبک (بدان‌سان که زبان‌شناسی و معنی‌شناسی جدید عرضه کرده) نیست؛ منظورمان شیوه به‌کار بردن وزن و قافیه و واژگان شعر است. قاآنی به‌رغم معاصرانش که بیشتر اوقات به اوزان سده‌های چهارم و پنجم هجری (با سکته‌های خاص خود) متکی بودند (سروش و صبا به فرخی و منوچهری توجه داشتند) می‌کوشید وزن‌های آهنگین‌تر و با روح و پرشور، چون برخی از وزن‌های خاقانی یا وزن‌هایی را به‌کار ببرد که بتوان در آن قافیهٔ دوگانه را به‌کار گرفت. حقیقت آن است که او خود اشعار زیادی با قوالب و اوزان معاصرانش (یا به بیان دیگر، مجموعهٔ انتحالات و سرقات معاصرانش)، برجای نهاد. اما شیوهٔ بیان ویژهٔ او که معاصرانش به آن «سبک قاآنی» نام داده‌اند، متضمن آن نوع شعری است که شرح آن را آوردیم. اوزان دوری و دارای قافیهٔ «درونی»، استفاده از توازن صوتی، به‌کارگیری تشبیه و استعاره شاعران کلاسیک در حد اشباع، شیفتگی و اشتیاق به توصیف طبیعت، جسارت گاه به گاه در به‌کار گرفتن واژه‌ها برخلاف قواعد دستوری زبان ادبی؛ این موارد به این تصوّر که قاآنی

مبتکر یک سبک است کمک کرده‌است. به‌نظر می‌رسد که قاآنی زبان فرانسوی نیز می‌دانست. وی کتابی به تقلید **گلستان** سعدی با نام **پریشان** نوشت.

شاعر دیگری که در کنار قاآنی سزاوار یادآوری است، یغمای جندقی (فوت: ۱۲۷۶ ه.ق) است. میرزاابوالحسن یغما در اصل به‌خاطر اشعار طنزآمیزش شهرت دارد. شاید بتوان او را واپسین طنزپرداز بزرگ در تاریخ شعر کلاسیک فارسی به‌شمار آورد. طنز یغما، اصولاً بر پایهٔ کلمات و اصطلاحات رکیک و هرزه بنا شده و متضمن اشاراتی به انحراف جنسی است، و از این حیث، ادامهٔ شعر سوزنی سمرقندی و امثال اوست که گاهی وجهه اجتماعی و خوشایندی می‌یابد.

در روزگاری که همهٔ شاعران، هنر خود را در توصیف دلبر خیالی یا حامیان بی‌تشخّص و فرتوتی به‌کار می‌بردند که گویی به عهد غزنویان و سلجوقیان تعلق دارند، حتّا این مایه انحراف از هنجارها در خور ستایش است. از یغما مقداری نوحه نیز برجای مانده‌است؛ اگر بخواهیم این وجه آثار مربوط به ادب فارسی را بررسیم، یغما از جمله برجسته‌ترین شاعران این‌گونه شعر نیز به‌شمار می‌آید.

دو تن از غزل‌سرایان نسبتاً خوب این دوره که برخی از اشعارشان شهرت یافته و در سنجش با معاصرانشان تا حدی موفق بوده‌اند، نشاط اصفهانی (فوت: ۱۲۴۴ ه.ق) و میرزا عباس فروغی بسطامی (فوت: ۱۲۷۴ ه.ق) بودند. غزل‌های فروغی از غزل‌های نشاط شهرت بیشتری دارد و شعرش دارای بار عرفانی است.

شاعران دیگر این دوره عبارتند از: مجمر اصفهانی (فوت: ۱۲۳۵ ه.ق)، وصال شیرازی (فوت: ۱۲۶۲ ه.ق)، هدایت جارستانی (۱۲۸۸ ه.ق)، محمودخان صبا (فوت: ۱۳۱۱ ه.ق) و بسیاری دیگر.

از میان انبوه این مداحان، دو شاعر را باید به دقّت جدا کرد؛ ما به‌رغم این واقعیت که آثارشان از نظر شایستگی باید در صدر این مبحث باشد،

از آنها در پایانِ بحث یاد خواهیم کرد. این دو تن، قائم مقام فراهانی و فتح‌الله خان شیبانی‌اند. قائم مقام از جمله قدیمی‌ترین ادیبان این دوره (فوت: ۱۲۵۱ ه.ق) و فتح‌الله‌خان از متأخرترین آنهاست (فوت: ۱۳۰۸ ه.ق). اما این دو شاعر به‌علت توجه به مسائل اجتماعی در آثارشان، از پیشگامان جنبش مشروطه به‌شمار می‌آیند. ما در پایان به بررسی این دو تن می‌پردازیم. بدان‌گونه که در پایان زمستان، نخستین شکوفه بهار را نوید می‌دهد.

قائم‌مقام فراهانی که ثنائی تخلص می‌کرد، و از ۱۱۹۳ تا ۱۲۵۱ ه.ق زیست، مرد سیاست و فرهنگ بود، و در هر دو زمینه از افتخاری بزرگ بهره‌مند است. در عرصهٔ سیاست و حکومت، از جمله وزیران سرافراز و فداکار ایران در اعصار اخیر است و مانند همهٔ سیاستمداران سرافراز کشور ما فرجامی بد داشت و بر اثر دسیسهٔ رقیبان سیاسیش که مردانی خیانت پیشه بودند، به فرمان محمدشاه، در باغ نگارستان خفه‌اش کردند (۱۲۵۱ ه.ق). قائم‌مقام را باید در هر گونه نوآوریی‌ای که در نثر جدید فارسی پدید آمدهٔ پیشگام به‌شمار آورد. ما از زمان **گلستان** سعدی تاکنون نثری به زیبایی نثر او نداشته‌ایم. **منشآت** قائم‌مقام با وجود اینکه تحت عنوان نثر هنری و مصنوع قرار می‌گیرد، دلپذیری بارزی دارد. در آفاق شعر نیز قائم‌مقام را باید نخستین بارقهٔ اصلاح به‌حساب آورد، زیرا که نخستین نشانهٔ تحول در شعر فارسی در قلمرو معنی و مضمون و هدف شعر آغاز شد ــ و این قائم‌مقام بود که شعر را به صریح‌ترین طرز ممکن به صحنهٔ مسائل اجتماعی کشید.

در قصاید قائم‌مقام، هنگامی که اوضاع را با دید انتقادی می‌نگرد، نگرش اجمالی وی را به موضوعات اجتماعی ایران روزگار او می‌توان دید. وی شعری به‌نام جلایرنامه دارد که آن را به‌صورت فکاهه سروده است، و کوشیده تا شعر را به زبان کوچه و بازار نزدیک کند و از این لحاظ، یکی از بزرگترین شاعران عصر اخیر یعنی ایرج میرزا را تحت‌تأثیر قرار

داده‌است؛ ایرج مشهورترین اثر خود، عارفنامه را به پیروی از سبک قائم مقام سروده‌است.

پس از قائم‌مقام، فتح‌الله شیبانی در شعر مقامی مهم دارد. قائم‌مقام کوشید که تا حدی از تقلید شاعران پیشین دور شود. امّا شیبانی کوشید تا درحد ممکن، زبان آنان را تقلید کند. با وجود این، برخلاف معاصران خود گاهی همین زبان را چون ابزاری برای انتقاد تند اجتماعی به‌کار می‌گیرد. برخی از اشعار او که شرح اوضاع پریشان سیاسی و اجتماعی است، با خون و فریاد و زندگانی واقعی می‌تپد و شعر زنده و پر شوری است که یادآور استحکام شعر کلاسیک است. تاریخ رستاخیز ادبیات فارسی در دوره جدید، به ناگزیر با نام قائم‌مقام و شیبانی پیوند یافته است.

نثر فارسی در این دوره
(از پایان عصر صفوی تا آغاز جنبش مشروطیت)

از اواخر عصر صفوی یا تقریباً اندکی پس از برافتادن آن دودمان، ادبیات فارسی (در ایران) راهی متفاوت از هند و ماوراءالنهر و سایر مناطق فارسی‌زبان در پیش گرفت. شعر، چهره‌ای نو پیدا کرد و نثر نیز شروع کرد به حرکت به‌سوی وصف همراه استحکام و پختگی بیشتر. درحقیقت می‌توان گفت که در دوره قاجار تا آغاز جنبش مشروطه، نثر فارسی ضمن اینکه در سنجش با دِوره صفوی پخته‌تر و دلکش‌تر می‌شد، اسلوب کهن را نیز ادامه می‌داد. نویسندگان دوره قاجار، فارسی را بهتر از اسلاف خویش در دوره صفوی می‌دانستند. از میان نویسندگان آن روزگار، شخصیت‌هایی چون میرزا عبدالوهاب نشاط، فاضل‌خان گروسی، قائم‌مقام فراهانی (که باید مبتکر راستین نثر جدید فارسی تلقی شود) و مورخانی چون رضاقلی‌خان هدایت و محمدتقی سپهر، نمونه‌هایی نسبتاً عالی پدید آوردند و از راه تجارب آنان بود که نثر سادهٔ عصر مشروطه تولّد یافت. درحقیقت، قائم‌مقام فراهانی مبدع سادگی و پایبندی به قواعد

زبان و گهگاهی نیز وصف بود. نثر او با وجود به‌کار بردن قواعد و سنّت‌هایی چون نثر مسجّع، عبارات عربی و گاهی نقل‌قول‌ها و اقتباساتی از شعر کهن، بسیار ساده، طبیعی و دلپذیر است. شاید پس از **گلستان** سعدی، هیچ نثری [در این سبک] به دلپذیری و جذّابیت نثر قائم‌مقام نداشته باشیم.

نویسندگان دورهٔ قاجار که نوشته‌هایشان ارزش ادبی دارد، عبارتند از مجدالملک سینکی (۱۲۲۴ــ۱۲۹۸ ه.ق) نویسندهٔ **رسالهٔ مجدیّه**، فرهاد میرزا معتمدالدوله شاهزادهٔ قاجار (۱۲۳۳ــ۱۳۰۵ ه.ق) نویسندهٔ **منشآت** و کتاب‌های دیگر، حسنعلی‌خان امیرنظام گروسی (۱۲۳۶ــ۱۳۱۷ ه.ق)، نادر میرزا (۱۲۴۲ــ۱۳۰۲ ه.ق) نویسندهٔ **تاریخ تبریز**، میرزا عبداللطیف طسوجی (فوت: حدود ۱۳۰۶ ه.ق) مترجم توانای کتاب بسیار نام‌آور **هزارویک شب** که آن را از زبان عربی به نثر بسیار دلکش فارسی برگرداند (اصل **هزار و یک شب** به فارسی بود، سپس به عربی ترجمه شد و بار دیگر به‌دست این مترجم به‌فارسی برگردانده شد. با این‌حال، متن فارسی کهن آن از میان رفته است). نویسندهٔ دیگر، قائم‌مقام است که پیش از این دربارهٔ او سخن گفتیم.

فصل چهارم

عصر مشروطه

(ادبیات زندگی ـ ادبیات مردم)

ادبیات دورهٔ مشروطه (دامنهٔ زمانی این ادبیات را دقیقاً نمی‌توان با ماه و سال نشان داد)، شامل آن بخش ادبیات فارسی است که از یک‌سو ریشه در سه دههٔ واپسین پادشاهی ناصرالّدین‌شاه دارد، و از سوی دیگر، ویژگی‌های عام آن تقریباً در سال‌های منجر به کودتای ۱۲۹۹ هـ.ش و حتّا در سال‌های پس از آن در ادبیات فارسی پدیدار می‌شود.

به دیگر سخن، این ادبیاتی است (خواه نثر خواه نظم)، که همهٔ تلاش و کوشش مردم ایران برای دستیابی به حکومت قانون و رهایی از نظام استبدادی در آن بازتابیده است. می‌توان گفت که ظهور این‌گونه ادبیات با دریافت اندیشه «آزادی» به مفهوم اروپایی آن مقارن است. واژهٔ «آزادی» به فراوانی در شعر کلاسیک فارسی به‌کار رفته است و دربارهٔ آن اشعار بسیار می‌توان یافت، اما معنیِ غربی «آزادی» که به‌معنی حکومت قانون و نظم اجتماعی استوار بر برابری است، چیزی است که درنتیجهٔ آشنایی با مغرب‌زمین در اندیشه و احساسات شاعران و اهل قلم ایران بازتابیده است.

از روزگار صفویان به بعد، ایرانیان ترقّی‌خواه، با وجوه اندیشهٔ اروپایی

و نظم اجتماعی و راه و رسم زندگانی مردم باختر آشنایی اندکی داشتند. برخی افراد از طریق هند با این‌گونه زندگانی آشنا شدند. شاید از جمله نخستین کسانی که به این موضوع توجه کرد، حزین‌لاهیجی (۱۱۰۳ـ۱۱۸۱ ه.ق) شاعر برجسته اواخر عصر صفوی بود. وی در یکی از آثار خود به انتظام حکومت، راه و رسم زندگانی اروپاییان و امتیازات آن اشاره می‌کند و می‌نویسد «شاید تنها راه درست کردن اوضاع ایران، سازماندهی کشور به طرز غربیان باشد.» همعنان با او و اندکی بعد، عبداللطیف شوشتری در کتاب **تحفة‌العالم** از زندگی مردم انگلستان، شرحی مفصّل می‌آورد که نشان آشنایی وی با حکومت قانون در بریتانیاست. او کتابش را در آستانهٔ روی کار آمدن دودمان قاجار نوشت و در هندوستان منتشر کرد. بحث وی دربارهٔ فراماسونری و برابری همهٔ انگلیسیان در برابر قانون خواندنی است. دوست و معاصر او میرزا ابوطالب (۱۱۶۶ـ۱۲۲۱ ه.ق) نیز در سفرنامه خویش به نام **مسیرطالبی** راه و رسم زندگانی مردم انگلستان را که خود به چشم دیده به تفصیل شرح می‌دهد. او را می‌توان نخستین ایرانی‌ای دانست که با دموکراسی انگلستان آشنایی بی‌میانجی داشته، اطلاعات خود را در این‌باره نوشته و در معرض توجه دیگران نهاده‌است. در ایران، اندیشهٔ آزادی اندک اندک از راه هند و روسیه و امپراتوری عثمانی یعنی از راه زبان ترکی (استانبولی) رواج یافت. شماری از پیشروان آن عصر مانند میرزا فتحعلی آخوندزاده (فوت: ۱۲۹۵ ه.ق) و میرزا ملکم‌خان (۱۲۴۹ـ۱۳۲۶ ه.ق) و سیّدجمال‌الدّین افغانی (حدود ۱۲۵۴ـ۱۳۱۵ ه.ق) در انتشار اندیشهٔ آزادی در بیرون کشور تلاش کردند. ملکم به‌عنوان سیاستمدار و اصلاح‌طلب، میرزا فتحعلی به‌عنوان نویسنده و منتقدی انقلابی و سیّدجمال‌الدّین به‌عنوان اندیشمندی سیاسی و اجتماعی که بر مذهب تکیه می‌کرد، هر یک به‌شیوهٔ خود، راه را برای رواج اندیشهٔ نو و اصول آزادی هموار کردند و طبیعی بود که چندی بعد، این اندیشه‌ها در شعر و

ادب فارسی (ادبیّات به‌مفهوم خـلّاقهٔ آن، نـه، نـوشته‌ای کـه بـه فـارسی باشد)، بازتابید.

شعری که زندگی است

در دورهٔ مشروطه و سال‌های مقارن با اندیشه‌های مشروطیت، در ایران، بیانیه‌های ادبی متعددی منتشر شد. نخستین بیانیه که جدای از لحن تند و شدید آن از اهمیت و تـقدّم تـاریخی نـیز بـرخـوردار است، از آنِ مـیرزا فـتحعلی آخـوندزاده است کـه در اواسـط پـادشاهی نـاصرالدّیـن‌شاه، از ادبیات کهن ایران و شیوهٔ مدّاحی و ستایشگرانه، انتقادی سخت کرد. وی با نوشتن نمایشنامه‌های متعددی که نخستین نمونهٔ نـمایشنامه‌نویسی در ادبیات مکتوب ایران بود، دیدگاههای انتقادی خود را تجسّم بخشید. پس از او، میرزا آقاخان کرمانی (۱۳۱۴ــ۱۲۷۰ ه.ق) اصول نهفته در سخنان آخوندزاده را بسط داده در بیانیه‌ای تازه ادبیات کلاسیک را مورد داوری قرار می‌دهد و آن را نقد می‌کند:

«باید دید نهالی که شعرای ما در باغ سخنوری نشانده‌اند، چه ثمر داده و چه نتیجه بخشیده است؟ آنچه مـبالغه و اغـراق گـفته‌انـد، نتیجه‌اش مرکوز ساختن دروغ در طبعِ سادهٔ مردم بوده‌است. آنچه مدح و مداهنه کرده‌اند، اثرش تشویقِ وزراء و ملوک به انواع رذایل و سفاهت شده‌است. آنچه عرفان و تصوف سروده‌اند، ثمری جز تنبلی و کسالت حیوانی و تولید گدا و قلندر و بیعار نـداده است. آنچه تغزّل گل و بلبل ساخته‌اند. حاصلی جز فساد اخلاق جوانان نبخشوده است.»[1]

این نمونه‌ای است از نقد شعر در زمینهٔ اندیشه و موضوع و محتوا در

---

۱. اصل گفتهٔ میرزا آقاخان را از کتاب **اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی**، نوشته دکـتر فـریدون آدمیت، صص ۱۳ــ۲۱۲ آورده‌ایم.ــم.

دوران مشروطه، همین اندیشه را در نوشته‌های ملکم‌خان نیز می‌توان دید. همان‌گونه که در شعر دوره مشروطه مانند اشعار ادیب‌الممالک فراهانی تصویرهای کلیشه‌ای شعر مرسوم مورد انتقاد قرار می‌گیرد.

ای شعرا چند هشته در طبق فکر
لیموی پستان یار و سیب ذقن را

اما ادیب‌الممالک، خود از جمله کسانی بود که از دید مسائل فنی شعر به «لیموی پستان یار و سیب ذقن» محدود بود ــ با این فرق که شعر او آکنده از مضامین داغ اجتماعی است، و در عرصهٔ بیان از استحکام صورت و قالب برخوردار است.

شاعران این دوره، اغلب عقاید خود را در بیانیه‌ای اعلام می‌دارند. عشقی که یکی از تندروترین آنان است (وی در پایان این دوره می‌زیست) در مورد قافیه دیدی اصلاح‌طلبانه دارد ــ سایر شاعران نیز دربارهٔ اصلاح ادبی سخن می‌گویند. این اصلاح‌طلبی عموماً از حد موضوع و محتوا فراتر نمی‌رود.

نخستین تجاربی که با این‌حال و هوا در ادب فارسی پژواک یافت، از آنِ شاعرانی چون قائم‌مقام و شیبانی بود؛ ما پیش از این، دربارهٔ این دو تن به‌عنوان پیشاهنگان اندیشهٔ آزادی در عرصهٔ ادب سخن گفته‌ایم. با وجود این، آذرخش‌های شعر میهنی و هیجان کشاکش‌های مشروطه‌خواهی، اساساً در سخن شاعرانی چون ادیب‌الممالک، سیّداشرف، دهخدا و بهار پژواک یافته است. اینان مردانی بودند که شعرشان همزمان با کوشش‌های سیاسی و اجتماعی در راه دموکراسی تشخص و مقبولیت پیدا کرد و اشاعه یافت.

ویژگی‌های شعر مشروطه

در سنجش با دوره‌های پیشین، ویژگی‌های عام شعر مشروطه اینهاست:
در حوزه محتوا و اهداف، شعر، دربار را ترک می‌گوید و به کوی و برزن

می‌آید و سرشار از خون و فریاد، گرمی زندگی و آرمان است. این شعری است که هر انتقادی بر آن وارد باشد، از این اتهام که با زندگی تماسی ندارد، مبّراست. شعر فارسی، قرن‌ها از زندگی جدا بود. همهٔ تلاش شاعران عصر صفوی برای دست‌یافتن به تحول، اصلاح و (به زبان خود آنان) ایجاد یک «طرز تازه» به چیزی جز دیگرگونی در سطح بیان شعری و ماهیّت تصاویر شاعرانه نینجامید. اما شعر دوران مشروطه، محتوا و نفوذ دامنهٔ عاطفی را در شعر فارسی چنان تغییر داد که به یک معنی همهٔ پیوندهای آن با گذشته گسست.

آنچه در شعر دورهٔ مشروطه، دوره‌ای که از پادشاهی مظفرالدّین‌شاه تا چند سالی پس از کودتای ۱۲۹۹ را شامل می‌شود، به‌چشم می‌آید، از نظر زبان، قالب و مسائل فنی شعر، در چند «موج» کلی قرار می‌گیرد:

۱. هواداران تودهٔ مردم
۲. موج ادیبان سنّتی
۳. موج اعتدالی (هواداران اصلاحات متکی بر سنّت)

پیش از پرداختن به ویژگی‌های هریک از این سه «موج» باید چند نکته را دربارهٔ خصلت‌های عام شعر دورهٔ مشروطیت یا مشروطه‌خواهی (در شعر) یادآوری کنیم:

الف. در عرصهٔ اندیشه و محتوا: موضوعاتی که نخستین بار وارد شعر فارسی شد و از واردات غرب بود و از آشنایی با فرهنگ و اندیشهٔ غربی سرچشمه می‌گرفت:

۱. وطن
۲. آزادی و قانون
۳. فرهنگ نو و تعلیم و تربیت جدید
۴. ستایش علوم جدید
۵. زن، مسئلهٔ زن و برابری او با مرد
۶. انتقاد از اخلاقیات سنّتی

۷. مبارزه با خرافات مذهبی (و گاهی با خود مذهب)

البته شاعران در رویارویی با این موضوعات رویکردی یکسان نداشتند. برای مثال، «وطن» در دیدگاههای متعدد آنان، معانی متفاوتی دارد. وطنی که سیداشرف (نسیم شمال) از آن سخن می‌گوید، وطنی است که خصوصیات کامل اسلامی و شیعی دارد، درحالی‌که چون عشقی از وطن سخن می‌گوید، در جست‌وجوی ایران در ناب‌ترین معنی آن است و مانند همهٔ ترقّی‌خواهان رمانتیک، آن را در روزگار ساسانیان و پیش از غلبهٔ عرب می‌جوید. از این‌رو، در شعر عشقی یک حس مشخّص عرب‌ستیزی به‌چشم می‌آید، درصورتی‌که سیداشرف عرب را می‌ستاید و می‌گوید:

مـردمان طعنه زنندم که مده دل به عرب
به عرب چون ندهم دل که محمّد عرب است

(برحسب اتفاق، هر دو شاعر سیّد و عرب‌نژاد بودند)

آزادی و قانون نیز حدّ و مرز قاطع و مورد توافقی ندارد. هیچ آرمانشهر پیش‌ساخته‌ای وجود ندارد که بر پایه آن بتوان آزادی و قانون را در جامعه برقرار کرد، امّا در شعر این دوره، ستایش بسیار از مفهوم عام آزادی و قانون می‌توان یافت.

موضوع مبارزه با خرافات مذهبی یا با مبانی مذهب نیز بیش از یک جنبه داشت، و برداشت شاعران از آن متفاوت بود. کسانی از موضوعات فرعی مذهب که به‌نظر آنان اساس خرافی داشت، انتقاد می‌کردند. برای مثال، روضه‌خوانی و نوحهٔ سینه‌زنی مورد انتقاد ایرج‌میرزا بود. درحالی‌که دیگران قضایای بنیادی را انکار می‌کردند. چنانکه عشقی که یک داروین‌گرا بود، به صراحت تمام می‌گفت:

قصّهٔ آدم و حوّا همه وهم است و دروغ
نسل میمونم و افسانه بود از خاکم

ب. در عرصهٔ زبان شعری: روشن است که ورود عواطف و احساساتی از این دست به قلمرو شعر فارسی (شعری که زمانی در محافل اشرافی که معمولاً تحصیل کرده و با ادبیات آشنا بودند، مطرح بود، و اینک می‌خواست با مردم عادی و توده‌ها رابطه برقرار کند) به جست و جوی زبانی می‌انجامید که در خور رویارویی با این‌گونه مفاهیم و اندیشه‌ها باشد. بدین‌سان، شعر فارسی برای برآوردن یک نیاز اجتماعی عمیق (و نه صرفاً تصنّع برای تصنّع و هنرنمایی برای هنرنمایی، چنانکه شعر دورهٔ تیموری بود) به زبان کوی و برزن نزدیک می‌شود. در این دوره، واژگانی رواج یافت که برگرفته از زبان مردم کوچه و بازار بود. واژگان اروپایی نیز با خود معانی تازه‌ای در عرصهٔ نظم اجتماعی و سیاست آوردند که به‌هنگام ورود از جاذبهٔ ظاهری نیز برخوردار بودند و وارد شعر فارسی شدند (در اینجا با واژه‌های مربوط به صنعت و فناوری کاری نداریم).

پیشینهٔ کاربرد واژه‌های اروپایی در شعر فارسی را (بی‌آنکه چندان نیازی به کاربرد آنها باشد) می‌توان نخست در آثار منظوم میرزاابوطالب نویسندهٔ مسیرطالبی (سال تقریبی سفرنامه: ۱۲۱۹ هـ.ق) یافت. او گاهی در کاربرد این واژه‌ها و حتّا جمله‌واره‌ها و عباراتی از انگلیسی و فرانسه اصرار می‌ورزد. البته او را شاعر به‌معنی واقعی نمی‌توان دانست. اما از دید تاریخی باید این امتیاز را از آنِ او دانست که برای نخستین بار به چنین تجربه‌ای دست زده‌است. تا آنجا که نویسندهٔ این سطور می‌داند، وی نخستین کسی است که در این راه گام نهاده‌است. درحقیقت، چنانکه گفتیم، برخی از شاعران سبک هندی به‌خاطر زیستن در محیط خاص هند، واژه‌های بیگانه (اروپایی) را که در آن دیار رواج یافته بود در شعر خود به‌کار می‌بردند، امّا در دورهٔ مشروطه، کاربرد چنین واژگانی در میان شاعران برجسته و پیشرو بسیار متداول است. ادیب‌الممالک از جمله کسانی است که کمابیش در این زمینه گشاده دستی می‌کند، و نیز ایرج میرزا که با ذوق ویژهٔ خویش گاهی کوشیده تا واژه‌های فرانسوی را با شیوه‌ای که به

مذاق خوانندهٔ ایرانی ناخوشایند نباشد، در شعر خود به‌کار برد:

هی بده کارتن و بستان دوسیه
هـــی بـیار از در دکــان نسـیه
هی نشستم بـه مـناعت پس میز
هــی تـپاندم دوسـیه لای شـمیز

کاربرد واژه‌های فرانسوی «کارتُن» و «شمیز» در کنار واژه‌های عامیانهٔ «هی تپاندم» و «لا» نشانی از کوشش شاعر برای ایجاد اصلاح و تازگی در زبان فـارسی است. اصـطلاحات سـیاسی‌ای کـه در بـرابـر اصـطلاحات سیاسی و اجتماعی غربی وضع شد، در شعر این دوره بسیار رواج دارد. برخی از شاعران از سر نیاز به ایـن اصـطلاحات تـمسک مـی‌جستند؛ و برخی نیز این کار را با تصنّع انجام می‌دادند ـ آنان تصوّر می‌کردند که از این راه می‌توان شعر و ادب فارسی را اصلاح کرد.

پ. در حوزهٔ صور خیال: شعر دوره مشروطیت آن مایه پرشور و قوی و توفنده و پرجوش و خروش است که برای صور خیال هیچ جایی باقی نمی‌گذارد. به‌عبارت دیگر، اساس هنر شاعران در این دوره بر نوآوری در عرصهٔ صور خیال متکی نیست. بدین سـبب است کـه مـنتقد بـی‌تجربهٔ امروزی که با معیارهای جدیدِ تکامل یافته در اروپای پس از جنگ دوم، دربارهٔ شعر دورهٔ مشروطه داوری می‌کند، آن را نظم می‌داند؛ چرا که در آن به سختی می‌توان تصویر تازه یا عنصر بیانی نوی را یافت. حتّا منتقدان سنّتی نیز آثار اصلی دورهٔ مشروطه (شعر سیداشرف، عارف، عشـقی و فرخی) را خوش نمی‌دارند. با وجود این، در تجارب ایرج میرزا و عشقی، در شـعر ایـن دوره و در بـرخـی از اشـعار بـهار، در اواخـر ایـن عـصر، کوشش‌هایی برای دستیابی به بیان نو به‌روشنی دیده می‌شود، و اگر قلمرو نو و ابتکاری نیمایوشیج و ابوالقاسم لاهوتی را که در پایان این دوره قرار دارد، بخشی از شعر این دوره به‌شمار آوریم، چشم‌انداز تازه‌ای در بیان

شعری بر ما نمودار می‌شود. بعد به این موضوع بازخواهیم گشت.

ت. در عرصهٔ شکل: در این دوره شکل و صورت شعر فارسی، مشتمل بر قالب‌های شناخته شدهٔ کلاسیک و سنّتی است، با این تفاوت که راه و رسم سنّتی به‌کار گرفتن این قالب‌ها تغییر مشخّص کرده‌است. برای مثال مستزاد که در شعر کلاسیک تجربه‌ای غیرمعمول و نوعی هنرنمایی به‌شمار می‌رفت، و پیش از دورهٔ مشروطیت (یعنی از سدهٔ پنجم تا سیزدهم هجری) نمونه‌هایی از آن به‌طور پراکنده وجود داشت، در این دوره ناگهان چنان متداول گشت که آن را می‌توان شکل اصلی و عمومی شعر در این روزگار تلقی کرد. قصیده دیگر از آن محبوبیت و مقبولیت عامی که در عصر قاجار داشت، برخوردار نبود. با وجود این، هنوز به‌ویژه در شاخهٔ «شعر ادیبانه» یعنی آثار بهار، ادیب‌الممالک و ادیب پیشاوری، از قالب‌های عمدهٔ شعر است. امّا در شاخه شعر مردمی، شکلی مقبول به‌شمار نمی‌آید. در عصر مشروطه، غزل کم سروده می‌شود، و غزل‌های این دوره رنگ و بوی سیاسی دارد. هیچ غزل خوب یا حتّا متوسط عاشقانه یا عرفانی که با غزل‌های ممتاز دوره قاجار برابری کند، نمی‌توان یافت. بگذریم از شاعران بیرون از متن مشروطیت ـ مانند صفای اصفهانی و حبیب خراسانی. این سخن را دربارهٔ قالب مثنوی به‌ویژه مثنوی‌های بلند نیز که بهترین نمونه‌اش در شعر ایرج دیده می‌شود، می‌توان گفت.

در اواخر این دوره، زیر تأثیر ادبیّات اروپایی، گونه‌ای شکل و قالب که می‌توان آن را چنین نشان داد

A	B	یا	A	B
B	A		A	B

مورد تجربهٔ ایرج و بهار و جعفر خامنه‌ای قرار گرفت ـ این اشکال در آثار نیمایوشیج نیز به‌چشم می‌آید.

یکی از بهترین انواع شعر که در اواخر این دوره شکوفا شد، تصنیف

است. تصنیف که اشکال تغزّلی و گاهی اجتماعی آن در حراره[1] یا سروده‌های مردمی (که غالباً در کتاب‌ها ثبت نشده و جنبه عامیانه دارد) و در فرهنگ عوام تاریخی دراز دارد، در طی این دوره به خدمت شعر خواص در آمد که به آن چاشنی اجتماعی زدند. تصنیف مؤثّرترین و کارآمدترین قالب و شکلی بود که شعر مشروطه آن را به میان توده‌ها برد. بزرگترین شاعری که در این زمینه بیشترین موفقیّت را به‌دست آورد، عارف قزوینی است و پس از او بهار قرار دارد.

شعر مشروطه به‌خاطر دیگرگونی‌های ژرفی که در جامعه روی داد و از این لحاظ که طبقات مختلف با آن سروکار داشتند، بسیار متنوع است. یعنی این نخستین بار است که شعر فارسی در یک برهۀ محدود زمانی این اندازه سبک‌ها و اسلوب‌های مختلف را در کنار یکدیگر نشان می‌دهد. موج‌های کلی ذوق شعری این دوره عبارتند از:

۱. ادیبان هوادار سنّت که به‌رغم تمام علاقه‌ای که ممکن بود به مسائل اجتماعی داشته باشند، حاضر به تخطّی از قوانین و قواعد سنّتی نبودند. مانند ادیب‌الممالک، ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری، وحید دستگردی، کمالی....

۲. شاعرانی که در پی جلب رضایت قشر وسیع‌تری از مردم، خصوصاً مخاطبان عادی‌تر و نافرهیخته بودند ــ و مبارزه در راه مشروطیت ویژگی اصلی شعر این دسته است. مانند عارف، عشقی، سیداشرف (نسیم شمال)، فرّخی یزدی، دهخدا و بهار (شعر دو شاعر اخیر تنوع بیشتری دارد و در دو یا سه گروه می‌گنجد).

۳. شاعران هوادار اصلاحات، اما اصلاحات استوار بر سنت، استحکام فرم و زبان شعری. مانند ایرج، لاهوتی، دهخدا (در برخی از

---

۱. نوعی تصنیف فارسی به زبان مردم کوی و برزن که معمولاً ناسره و گاهی رکیک است و جنبۀ طنز، هزل یا هجو دارد.ـم.

اشعارشان) و بهار (در برخی از اشعارش).

۴. در شعر این دوره، موج چهارمی هم وجود دارد که از رویدادهایی که در جهان می‌گذرد، غافل است و نام بردن از همهٔ این شاعران ضروری نیست. حبیب خراسانی، صفای اصفهانی و صفی‌علیشاه سه شاعر صوفی‌اند که شعر آنان نمونهٔ شاخص شعر صوفیانهٔ این روزگار است.

شخصیت‌های عمدهٔ شعر این دوره عبارتند از:

۱. بهار (۱۳۰۴ ه.ق ــ ۱۳۳۰ ه.ش)، سیاستمدار، روزنامه‌نگار، پژوهنده و استاد دانشگاه. او بی‌شک شاعر برجستهٔ عصر خویش در تهران است که به‌علّت تنوع و حجم آثار ادبیش، همه‌جا، نشان خود را بر تاریخ جنبش مشروطه نهاده‌است. به‌رغم همهٔ تنوّعی که در قالب شعر او به‌چشم می‌آید، باید آخرین قصیده‌سرای بزرگ شعر فارسی به شمارش آورد. بی‌شک از روزگار خاقانی، قصیده‌سرایی به اهمیت او به جهان نیامده است.

۲. ایرج (۱۲۹۱ ـ ۱۳۴۴ ه.ق)، وی از نظر حجم کار به پای بهار نمی‌رسد، امّا به‌علّت آشناییش با ادبیات اروپایی و بدان سبب که به زبان شعری‌ای دست یافت که استحکام و روانی را با هم دارد، تأثیر بی‌سابقه و عظیم بر عصر خویش و دورهٔ بعد نهاد (و هنوز هم این تأثیر دوام دارد). وی از زمان سعدی به بعد سلیس‌ترین و روان‌ترین زبان شعری را عرضه کرده‌است.

۳. ادیب‌الممالک (۱۲۷۷ ـ ۱۳۳۶ ه.ق)، نخستین شاعری است که در سرودن شعر محکم سنّتی با زبان کلاسیک، استادی مجرّب است. شعر وی با همهٔ غرابتی که از نظر واژگان و فرهنگ عمومی شاعر دارد (وی در ادبیات بسیار استاد بود) هنوز هم از خون و فریاد دورهٔ مشروطه لبریز است.

۴. عارف (حدود ۱۳۰۰ ه.ق ـ ۱۳۱۲ ه.ش)، او بهترین تصنیف‌سرای

این دوره است. او شاعر توده‌هاست و تصنیف‌های سیاسیش ـکه خود شاعر آنها را در کنسرت‌های سیاسی به آواز خوش می‌خواندـ ورد زبانها بود؛ غزل‌های سیاسی او نیز با اینکه زبانی سست دارد، خواندنی و دلکش است.

۵. عشقی (۱۳۱۲ هـ.ق- ۱۳۰۳ هـ.ش)، او روزنامه‌نگاری انقلابی و جوان بود که در روزگاری که انگلیسیان برای برانداختن دودمان قاجار آشوب‌های عمومی به پا کرده بودند، بهای فداکاری و میهن‌پرستیش را با جان خویش پرداخت. زبانی تند و دشنام‌گو، اما صمیمی و میهن‌پرستانه داشت. او در شعر اصلاحاتی کرد که برخی از آنها را می‌توان نقطهٔ آغاز اصلاحات ادبی روزگار دانست. او نخستین نمایشنامه‌های منظوم را در زبان فارسی نوشته است.

۶. دهخدا (۱۲۹۷ هـ.ق-۱۳۳۴ هـ.ش)، سیاستمدار، ادیب، پژوهندهٔ استثنایی و نویسندهٔ برجسته عصر خویش. شعر و نثر دهخدا کم است. اما آنچه سروده و نوشته، وی را شایستهٔ عنوان پیشاهنگ و مُبدع زبان قصه‌نویسی در ادبیّات فارسی کرده‌است. دهخدا در شعر نیز اصلاحگر و پیشاهنگ بود. مقام وی در پژوهش بی‌همتاست و بزرگترین فرهنگ فارسی یعنی **لغت‌نامه** را که از صد جلد تجاوز می‌کند، پرداخته است.

۷. سیداشرف (۱۲۸۸ هـ.ق-۱۳۱۲ هـ.ش)، سیداشرف سردبیر روزنامهٔ مردمی و پرنفوذ **نسیم شمال** بود و خود او نیز به‌نام روزنامه‌اش «نسیم شمال» خوانده می‌شد. او مردمی‌ترین شاعری بود که در دورهٔ مشروطه ظهور کرد. شعر وی، از نظر شکل بیرونی و مفهوم و محتوای درونی به زبان توده‌های مردم است.

۸. لاهوتی (فوت: ۱۳۳۶ هـ.ش)، سیاستمدار و شاعر انقلابی‌ای که زندگانی پرماجرایی داشت. پس از دست زدن به نبردی چریکی برای انقلاب کمونیستی در ایران، ناگزیر شد میهنش را ترک کند و به اتحاد شوروی برود. وی باقی عمر خود را در آن کشور گذراند و هم در آنجا

مرد. وی از جمله فعّال‌ترین و مستعدترین شاعران این دوره است و یافتن همسنگی برای وی دشوار. لاهوتی در شعر فارسی مبتکر تجارب بسیاری در زمینهٔ محتوا، زبان و شکل است و همین عناصر است که در تحوّل شعر فارسی بسیار اهمیت داشته است.

۹. فرّخی یزدی (۱۳۰۶ ه.ق ـ ۱۳۱۸ ه.ش)، شاعر انقلابی مارکسیست و روزنامه‌نگار آزادیخواه که از طبقهٔ محروم و زحمتکش جامعه برخاست و تا پایان عمر خود (که داستان درازی از مبارزه، زندان و تحمل بدرفتاری‌هاست) در دفاع از محرومان ثبات‌قدم نشان داد. وی بزرگترین شاعر غزل‌سرای این دوره است که غزل‌های سیاسیش در ادب فارسی بی‌مانند است. فرخی با اینکه تحصیلات کافی نداشت، اشعارش قوی‌تر و منسجم‌تر از معاصران اوست. وی را در ۱۳۱۸ به دستور رضاشاه در زندان قصر با تزریق آمپول هوا کشتند (بعد کشف شد که حتا زندان و شکنجه نتوانسته بود او را از اعتقاداتش باز دارد).

۱۰. نیمایوشیج (۱۳۱۵ ه.ق ـ ۱۳۳۸ ه.ش)، نیمایوشیج تخلص علی اسفندیاری، پدر شعر نو و پایه‌گذار اصول آن است. او شعر گفتن را در پایان دوره مشروطه آغازید، و باید شاعر پس از دورهٔ مشروطه‌اش به‌شمار آورد، زیرا او پس از کودتای ۱۲۹۹ در شاعری شهرت یافت و به‌طور اخصّ آثار برجستهٔ او پس از جنگ جهانی دوم و برافتادن حکومت رضاشاه انتشار یافت و نفوذ آن احساس شد. نیما همچنین منتقدی هوشیار بود که زیر تأثیر مطالعهٔ ادبیات غربی، در شعر فارسی دیگرگونی بنیادین پدید آورد و بُعد تازه‌ای به آن بخشید. درباره او جداگانه سخن خواهیم گفت.

۱۱. پروین اعتصامی (۱۲۸۰ـ۱۳۲۰ ه.ش)، یکی از مستقل‌ترین شاعران بخش اخیر این دوره و با نفوذترین آنان پروین اعتصامی است. شعر پروین آمیزه‌ای است از «حکمت و اندرز» کلاسیک با نوعی همدردی و همدلی و واکنش در برابر محیط که گاه یادآور آثار درخشان

سخن‌سرایان کهن است و گاه از رمانتیسیسم نیز چیزی در آن هست و از این لحاظ نفوذ ادبیات غرب نیز در آن مشاهده می‌شود. توجّهی که در شعر او به محرومان و طبقهٔ کارگر شده، از آثار معاصرانش بسیار بیشتر است. وی نوع ادبی مناظره را به بهترین اسلوب در شعر فارسی احیا کرد؛ و این روش را در موضوعات مورد علاقه‌اش به‌کار گرفت. پروین به دوره کودتا تعلق دارد، اما وی را می‌توان در عداد شاعران پایان دوره مشروطه به‌شمار آورد.

نثر دورهٔ مشروطه

در دورهٔ مشروطه، روزنامه‌نویسی نثر فارسی را از اوج تصنع بی‌ارزش و فنون ادبی، به زمین و زندگی روزانه با همهٔ درماندگی‌ها و پریشانی‌های ملازم با آن فرود آورد. نثر روزنامه‌ای دورهٔ قاجار را از نظر دستور زبان می‌توان مورد انتقاد قرار داد؛ اما این نثر، نثری ساده بود که برای بیان مقصود به هیچ‌وجه ناتوان نمی‌نمود. تاریخ تکامل این‌گونه نثر ــ که آن را می‌توان پدرِ زبان داستانی جدید خواند ــ به اواسط پادشاهی ناصرالدّین‌شاه برمی‌گردد. اگر نثر ساده و آمیخته به فنون ادبی قائم‌مقام را مستثنی کنیم، باید گفت که نثر این دوره با آثار نویسندگانی چون عبدالرحیم طالبوف تبریزی (۱۲۵۰ـ۱۳۲۹ ه.ق)، حاج زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۵۵ـ ۱۳۲۸ ه.ق) و ترجمهٔ **حاجی بابای اصفهانی**، نوشتهٔ جیمز موریه، به‌دست میرزا حبیب اصفهانی (فوت: ۱۳۱۱ ه.ق) آغاز شد.

خطا نخواهد بود اگر گفته شود که **چرند پرند** (مجموعه‌ای از مقالات سیاسی و اجتماعی) علی‌اکبر دهخدا (که در روزنامهٔ **صور اسرافیل** (۱۳۲۵ـــ۱۳۲۶ ه.ق منتشر می‌شد) آغازگر تجربه‌هایی در زبان داستان‌نویسی است. دهخدا با اینکه قصد داستان‌نویسی نداشت، در نوشته‌های خود به مسئلهٔ «لحن» توجه دقیق نشان داد. یعنی پیش از او هر فرد ایرانی به هر طبقه‌ای که تعلق داشت، در قصه و نوشتهٔ روایی به‌همان

زبان نویسندهٔ قصّه سخن می‌گفت. اما دهخدا در این اثر خود می‌کوشید به هر فرد لحن خاص خود او را ببخشد. از این‌رو، در آثار وی آخوندها، پیرزنان و دیگران لحن‌های خاص خود را دارند. محمدعلی جمال‌زاده که در قصه‌های خود تا اندازه‌ای به قضیهٔ لحن تکیه کرده، بی‌شک از این حیث زیر نفوذ دهخدا قرار دارد.

در فترت میان جنبش مشروطه و پیدایی نویسندگی به سبک نو (**یکی بود یکی نبود** جمال‌زاده،) نثر نویسندگانی که داستان‌های تاریخی نوشته‌اند از قبیل شیخ موسی نثری همدانی (منتشر شده در ۱۳۳۴ ه.ق) و صنعتی‌زادهٔ کرمانی (تولد ۱۳۱۳ ه.ق) سزاوار یادآوری است. نثر رمان‌نویسانی چون مشفق کاظمی و عباس خلیلی نیز که رمان‌های اجتماعی و انتقادی می‌نوشتند، در خور توجه است.

در این دوره، نوشتن مقاله‌های سیاسی، اجتماعی و انتقادی در روزنامه‌ها بسیار متداول بود و نثری پدید آمد که آن را می‌توان «نثر مقاله‌نویسی» خواند. شاید بهترین نمونهٔ این نثر، نثر محمدعلی فروغی (فوت: ۱۳۲۱ ه.ش) است؛ نثری سهل و ممتنع که در آن هر واژه به دقّت برگزیده شده‌است.

فصل پنجم

پس از کودتای ۱۲۹۹
(طلیعهٔ زمستان سیاه)

در نخستین سال‌های کودتای ۱۲۹۹، شعر مشروطه، واپسین تلاش‌هایش را برای نگاهداشت آزادی و استقلال ایران به‌کار برد و سعی کرد تا بذری را که به بهای اندوه و دل‌شکستگی، اندک اندک در جامعه ایرانی رشد می‌کرد حفظ کند ــ اما در برابر عوام‌فریبی و پول بیگانه ایستادن نتوانست. انگلیسیان که به حکومت قاجار علاقه‌ای نداشتند، اما دریافته بودند که اگر دموکراسی در کشور ریشه بدواند، خطر بلشویزم ناگزیر می‌شود، و در جاهای دیگر از جمله هندوستان هزار و یک خطر پیش می‌آید ــ با بهره‌گیری از ضعف حکومت ایران، توانستند مردی را بر سر کار آورند که به‌سبب برخی از ویژگی‌های شخصیتش می‌توانست بهتر از شاهان قاجار به ایفای نقش خویش بپردازد.

در آغاز کار، سیّدضیاءالدّین طباطبایی (که روزنامه‌نویسی جوان بود) از طریق کودتایی که خود او در اسفند ۱۲۹۹ صورت داد، با وسایلی فریبکارانه به صحنه آمد. او سردار سپه (رضاشاه بعدی) را همراه داشت و چندی بعد به دستور بریتانیا صحنه را ترک گفت (هرچند گفته می‌شد که تا پایان عمر، از پشت صحنه با همهٔ رویدادها رابطه داشت).

دولت سیّدضیاءالدّین چهره‌ای از خود نشان داد که عوامفریبانه بود. وی با پول انگلیسی‌ها و نقشهٔ دقیقی که آنها کشیده بودند به تهران آمد (از قزوین که نزدیک تهران است، با یک دسته قزاق حرکت کرد و تهران را شبانه تسخیر کرد) وی اعلام کرد که قصد دارد به فساد حکومت و اشراف پایان دهد. هنگامی که احمدشاه مجبور شد او را با صدور فرمانی نخست‌وزیر کند، وی گفت: «من فرمان نخست‌وزیریم را به شرطی می‌پذیرم که در آن برای من عنوان حضرت اشرف که طبق معمول در مورد سایر نخست‌وزیران به‌کار می‌رفته استعمال نشود.» این ترتیبی بود که با نقشهٔ انگلیسیان داده شده بود و او با هوشمندی ذاتی خود توانست توجه توده‌های مردم را به خود جلب کند ـ تا جایی که چون مأموریتش پایان یافت و صحنه را ترک گفت، شاعری چون عارف قزوینی (که در حسن نیّت و میهن‌پرستیش کوچکترین شکی نیست) یکی از مشهورترین تصنیف‌های خود را در ستایش او و به آرزوی بازگشت او سرود. شعر عارف چنان صمیمانه بود که برخی از مصرع‌های آن ضرب‌المثل شد؛ تحلیل درونمایهٔ این شعر، ما را قادر به این نتیجه‌گیری می‌کند، که انگلیسیان بر حسّاس‌ترین رگ اعصاب جامعه ایرانی، که احساس نفرت از حکومت اشرافی بود، انگشت نهاده بودند. زیرا کاملاً پذیرفته شده بود که با ظهور کسانی چون سیّدضیاء روزگار حکومت اشرافی در ایران به سر رسیده است. عارف در تصنیف خود می‌گوید:

ای دست حق پشت و پناهت بازآ
چشم آرزومند نگاهت بازآ
ای تودهٔ ملت سپاهت بازآ
قربان کابینهٔ سیاهت بازآ

کابینهٔ سیّدضیاءالدّین به «کابینهٔ سیاه» معروف شد عارف در جای دیگر همان تصنیف سروده است:

کـابینهٔ اشـرافـی جز نـنگی نـیست
این رنگ‌هـا را غـیر نـیرنگی نـیست
هرچند بالای سیاهی رنگـی نـیست
قـــربان آن رنگ ســـیاهت بـــازآ

جریان کلی احساسات عامه که به سادگی زیر تأثیر چنین تبلیغاتی قرار می‌گرفت، همراه با مبلغی پول بیگانگان و فشار داخلی که متکی بر منابع بیگانه بود، برای رهبران کودتا چنان محبوبیّتی فراهم آورد که مرد محترم، مردمی و میهن‌پرستی چون مدّرس نتوانست در برابر آن ایستادگی کـند. پس از کناره‌گیری سیّدضیاءالدّین قدرت ژنرال رضاخان (که وزیر جـنگ شده بود) اندک اندک افزایش یافت تا اینکه به وسائل گوناگون سلطنت از دودمان قاجار به شخص او انتقال یافت. درباره این تحول به قدر کافی گفته و نوشته‌اند؛ مخالفان در برابـر پـول و دیـپلماسی بـریتانیا کـاری از پـیش نبردند. حکومت رضاخان پس از به‌دست گرفتن کنترل اوضـاع، اهـداف خود را با شدّت پی‌گرفت ــ و از آنجا که انگلیسیان که نبض اوضاع را در دست داشتند، با مهارت عمل می‌کردند، این فرایند متوقّف نشد.

ادیبانی که در چنین وضعی از صحنه خارج شدند، عبارت بـودند از عشقی، فرخی یزدی و بهار. اما سیّداشرف (نسیم شمال) دیگـر در پـی سیاست نبود و در اواخـر زنـدگانیش از بـیماری روانـی رنـج مـی‌برد، و روزنامهٔ او را از دستش گرفته بودند. بسیاری از مردم نتوانستند این نکته را دریابند که آن شاعر صمیمی و ساده، اکنون با آن روزنامه و اشعار خشک و رسمی که در آن چاپ می‌شود رابطه ندارد.

لاهوتی نیز به نوبهٔ خود گریخت و در شوروی پناهنده شد، و عارف که از کرده (اشعاری که در آغاز این دوره سروده بود) پشیمان گشته بود، و حدّ تأثیر سروده‌هایش را می‌دانست، در یکی از درّه‌های نزدیک همدان، گوشه‌گیری اختیار کرد، و بـه‌جز یک سگ، بـا کـسی تـماس نـداشت و

انسان‌ها را موجوداتی شرور و دروغگو تلقی می‌کرد. دهخدا نیز سیاست را بدرود گفت. از این قرار، مغز و لُبّ شعر و ادب جنبش مشروطه به سیه‌روزی دچار آمد. سیاستمدارانی چون مدرس نیز که فعالیتشان جنبهٔ ادبی نداشت، روزگاری بهتر نداشتند.

جریان‌های شعر فارسی

در چنین شرایطی، شعر فارسی چه کاری می‌توانست بکند، جز اینکه آماج اصلی خود ـ تماس با ژرفای زندگانی و جامعه ـ را از دست بدهد، یا دست‌کم مدتی چشم خود را بر آن ببندد، و اگر باید چیزی در آن باره بگوید، سخن را دوپهلو و مبهم به‌کار برد. تجارب و روش‌هایی که در این اوضاع و احوال به‌کار گرفته می‌شد از یک سنخ نبود و دست‌کم می‌توان دو گروه از شاعران را از این حیث مشخص کرد:

۱. آنان که با سیاست و زندگی کاری نداشتند.

۲. آنان که می‌خواستند تماس خود را با سیاست و زندگی نگاه دارند.

در میان هر دو گروه، هم طرفداران اصلاحات وجود داشتند، هم هواداران سنّت که در مجموع چهار گروه می‌شدند:

گروه نخست کسانی بودند که با سیاست چندان کاری نداشتند و کمابیش در خدمت منافع نظام مستقر بودند، آن را مدح می‌گفتند و مدّاحیشان نیز بیشتر به‌خاطر جلب منفعت بود تا دفع ضرر. وحید دستگردی (سردبیر مجلهٔ *ارمغان*)، افسر (رئیس انجمن ادبی ایران)، امیرالشعراء نادری، غمام همدانی، عبرت مصاحبی، صادق سرمد و عباس فرات از این زمره بودند که اشعار خود را در قالب غزل، قصیده، قطعه، رباعی و با مضامین شمع و گل و پروانه و بلبل و با پند و اندرزهای تکراری می‌سرودند. شمار این شاعران بسیار و ارزششان ناچیز بود. آنان رویکردی خنده‌دار و مسخره در باب معنی شعر و هنر شاعری داشتند ـ ارگان ادبی اکثریت این دسته از شاعران نشریه‌ای به‌نام **کانون شعرا** بود که

شخصی به‌نام حسین مطیعی که عامل حکومت بود آن را منتشر می‌کرد. نخستین شمارهٔ آن در ۱۶ فروردین ۱۳۱۳ ش منتشر شد. برای پی‌بردن به اندیشهٔ این دسته شاعران که شمارشان بیش از هزار تن بود، چیزی بهتر از خواندن عناوین بیانیه شعری آنان نیست:

۱. ایجاد حسّ وطن‌پرستی و شاه‌دوستی
۲. مبارزهٔ جدّی با مسکرات
۳. ایجاد علاقه به تکنولوژی و فنون سودمند اروپایی در جامعه ایرانی
۴. پیشرفت و توسعه محصولات و مصنوعات تولیدی ایران

در صفحهٔ اول هر شماره، عکسی از رضاشاه و شعری در ستایش او چاپ می‌شد. شاهد این گفته که شمار اعضای این گروه بیش از هزار تن بود، و ممکن است گزافه به‌نظر آید، اعلامیه‌ای است که در صفحه ۷ شماره ۳ سال نخست آن نشریه چاپ شد مبنی بر این‌که نشریه درصدد است تا شماره‌ای در بزرگداشت هزارهٔ فردوسی با عکس هزار و یک شاعر معاصر و با شعری (رباعی) از هر یک از آنان چاپ کند. اشعار این شاعران بیشتر عبارت بود از غزل‌های عاشقانه مبتذل، اخلاقیات کلیشه‌ای، مدح رضاشاه، بحث دربارهٔ زیان قمار و مواد مخدّر، تقبیح باده‌خواری و اهمیت ورزش.

شعر فارسی، در حرکتی مردمی و عمومی، مقارن این بالماسکهٔ مهمل و مضحک که شعر نامیده می‌شد، تولّد یافت. پیش از دوره مشروطه نیز پادشاهان را مدح گفته بودند ــ اما دست‌کم، زبان و هنر شاعری، با اینکه تکراری بود، دارای قوت و استحکامی مشخص بود؛ همهٔ شاعران این دوره حداقل قدرت بیان و استحکام شعری شاعران عهد قاجار را نیز نداشتند و در میان آنان یک **قاآنی** یا **سروش** نمی‌توان یافت. این افراد گاهی مدعی اصلاح شعر نیز بودند. حدود اصلاحات آنان بیاناتی دربارهٔ لامپ برق و محصولات جدید اروپایی بود. از این دست است شعری که در یکی از شماره‌های نشریه **کانون شعرا**(شماره ۵۳، ص ۳) از یکی از آقایان

به‌نام حضرت اجل آقا سرهنگ اخگر چاپ شده‌است. ناشر دربارهٔ آن شعر نوشته است: «خدا را شکر که این شعر دارای مضمون بکر و عام‌المنفعه است.» درواقع آن شعر بسیار سست و ضعیف است. مضمونش این است که «شبی در خیابان دیدم که پروانه‌ها به دور چراغ برق می‌گشتند و خود را وحشیانه و با شور و شوق به آن نزدیک می‌کردند. ناگاه دیدم که چراغ برق خاموش شد و پروانه‌ها از آن دور شدند. با خود فکر کردم، کسی باید منبع روشنایی را پیدا کند. روشنایی لامپ اصالت ندارد.»

بر روی‌هم، وظیفه شعری این گروه، غافل نگاهداشتن مردم از مسائل بنیادی، آزادی، کمال و ژرفای زندگی بود.

از دومین دستهٔ این گروه، که با سیاست کاری نداشتند یا در خدمت آن بودند ولی اصلاحات نسبی را ادامه دادند، می‌توان صورتگر، رشید یاسمی و رعدی آذرخشی را نام برد. شمار اینان اندک است، شعرشان از لحاظ صورت و تکنیک از شعر دوره مشروطه قوی‌تر و شاعرانه‌تر است، و درحقیقت، می‌توان در میان اشعار آنان، اشعاری خوب و خواندنی یافت.

از گروه دوم، دسته‌ای که با سیاست درآویخته بودند و به مسائل زندگی توجه داشتند، شماری اندک طرفدار شعر سنّتی بودند. بهار، فرخی یزدی، پروین اعتصامی، عارف قزوینی و دهخدا از آن جمله‌اند. آنان برای فعالیت شعری، میدان عمل نداشتند. شعرشان گرچه قالب کهن داشت، از خون و فریاد سیاست و توجه به مسائل و موضوعات ژرف زندگی آکنده بود. به‌ویژه بهار، فرخی یزدی، پروین اعتصامی، دهخدا و عارف که در اوج رویدادها، عالم شاعری را کنار گذاشتند.

دومین دستهٔ این گروه که هوادار اصلاح بودند، عبارت بودند از عشقی که در نخستین روزهای قدرت حکومت جدید کشته شد؛ ایرج که در اوایل حکومت رضاشاه درگذشت؛ بهار (که تمایل به اصلاح شعر در برخی از آثارش به‌چشم می‌آید و به‌هرحال او را باید از این جناح به‌شمار آورد)؛ لاهوتی که تبعید شد و در بیرون از ایران به‌کار خود ادامه داد؛ و

نیمایوشیج که در سرتاسر این دوره، در انزوا، سرگرم تجربه و تأمّل بود و جز در آخرین سال‌های فرمانروایی رضاشاه چیزی انتشار نداد و آنگاه که برخی از اشعار آزاد وی منتشر شد (۱۳۱۸ هـ. ش) آنها را کسی درک نکرد و به آن اشعار به دیدهٔ سرگرمی و تفنن می‌نگریستند.

نیمایوشیج و تجربه‌هایش

به‌طورکلی، موضوع اصلاح شعر فارسی را جناح‌های مختلف مطرح می‌کردند، ولی هواداری از اصلاحات صرفاً نظری بود، و در عمل موفقیتی نداشت و یا اگر با عمل وفق می‌داد، یکی از عناصر شعری چون قافیه، مضمون، وزن و دایرهٔ واژگانی محدود می‌شد. از این‌رو، اگر نوآوری شاعران اصلاح‌جوی پیش از نیمایوشیج را به‌لحاظ حَدِ دورشدنشان از وجه قراردادی سنّت شعری بیازماییم، خواهیم دید که بیشترین آنان در یک یا دو عنصر شعری و در زمینه‌ای محدود، از قراردادهای سنّت شعری دور شده‌اند. اما دور شدن نیمایوشیج از هنجارهای سنّتی فراگیر است و همهٔ عناصر شعری چون زبان، صور خیال، موسیقی شعر، اندیشه و فنون شعری را می‌پوشاند.

نیما از نخستین سال‌های جوانی که شعر گفتن آغازید، بر سنت‌های رایج شورید. حتّا در نخستین شعر خود ـ که در سبک کهن گفته بود ـ نوعی دورشدگی از هنجار سنتی به‌چشم می‌آید (برای دل‌های خونین). این دور شدن از هنجار تا حدّی نتیجه مسلّط نبودن وی به شعر سنّتی و زبان آن است.

از یاد نباید برد که زبان کهن شعر فارسی، تنها هنگامی قابل تقلید است که ذهن و حافظهٔ شاعر با آثار شاعران سلف اشباع شده باشد. به نظم آوردن زبان کهنِ شعرِ سنّتی نیازمند ساختار زنجیروار‌ه‌ای است که با آن هر واژه ممکن است در کنار خود، تنها مجموعهٔ معینی از واژه‌ها را داشته باشد ـ از این قرار، اگر کسی در این منظوم‌سازی مهارت کامل نداشته

باشد، هنرشناسان و کارکشتگان زبان سنّتی که همچون عتیقه‌شناسان در کار خود مهارت دارند، در «ساختار زنجیره‌ای» کلام او چیزی ناآشنا و غریب احساس خواهند کرد. شعر سنّتی نیما این ویژگی را نشان می‌دهد و این از دید ادیبانی که به آن نوع خاص از شعر عادت کرده‌اند، خطا و گناه محسوب می‌شود. اما درعین‌حال، راز برتری کار نیما، دقیقاً در این واقعیت نهفته است که زبان شعری او زمخت و رام‌نشدنی باقی می‌ماند (و برای هر نوع آزادی عمل و نرمش‌پذیری آماده است). این واقعیّتی است که درشتی و ناتراشیدگی زبان نیما او را توانا ساخت تا این زبان را چون مایعی روان در قالب‌های آزاد بریزد. دورشدگی نیما را از هنجار شعر فارسی روزگارش می‌توان چنین جمع‌بندی کرد:

الف. در حوزه عواطف و اندیشه، مضمون شعر وی بی‌میانجی از زندگانی و طبیعت گرفته شده‌است. یعنی او از تجربهٔ بی‌میانجی خویش می‌گوید خواه این تجربه درباره انسان، زندگی اجتماعی، عشقی، فردی خواه دربارهٔ طبیعت باشد. چنین نزدیکی صمیمانه‌ای با طبیعت، به‌طور کلی در شعر فارسی سده‌های اخیر بی‌سابقه است. تغزّل و نزدیکی به طبیعت که در افسانه (۱۳۱۰ ش) دیده می‌شود، از نظر عواطف و تجارب شاعر، به اشعار شاعران رمانتیک فرانسوی می‌ماند که نیما با آثارشان آشنا و سخت مجذوب آنان بود.

ب. در حوزهٔ صور خیال ـ شاید مهم‌ترین وظیفه‌ای که نیما انجام داد، تغییری بود که در دید شاعر از طبیعت پدید آورد ـ این جنبه زاییدهٔ تصاویر شعری اوست. یعنی صور خیال وی فراسوی هنجار شعر فارسی است.

این تغییر در دید شاعر بدین معنی بود که همه چیز راه خود را در شعر او می‌یافت و بسیاری چیزها که در شعر کهن فارسی نمی‌توانستند جایی در شعر داشته باشند، در شعر او در کنار هم دیده می‌شدند ـ برای نمونه، بهاری که او در افسانه تصویر می‌کند، با بهاری که در اشعار دیگران آمده تفاوت دارد.

نیما خصیصهٔ محلّی و اقلیمی را در شعر فارسی زنده کرد. او در سواحل پهناور شمال و در جنگل‌های مازندران در میان پرندگان، گیاهان و رنگارنگی ویژهٔ آن مناطق بالیده بود. شاعران این خطّه، پیش از او به طبیعت با همان چشمی نگاه کرده بودند که شاعران خراسان در سده‌های چهارم و پنجم هجری به آن نگریسته بودند. امّا نیما طبیعت و زندگانی را چنان‌که در آن سرزمین هستند وصف می‌کند.

پ. در حوزهٔ زبان ــ نیما برای اینکه دست به نوآوری بزند، آشکارا از هنجارهای سنّتی شعری برید. این گسست از سنّت، به دو صورت در شعر او پدیدار شد:

۱. از نظر نحو زبان شعری

۲. از نظر دامنهٔ واژگانی زبان شعر

قطعاً از همهٔ جنبه‌های کار نیما نمی‌توان دفاع کرد. بریدگی و دور شدن او از هنجارهای سنّتی زبان، این امتیاز را داشت که زبان را از قید محدودیّت و قایل شدنِ «نقش خاصی» برای هر واژه رهانید. در شعر او، هر واژه می‌تواند جای خود را در کنار واژه‌های دیگر اشغال کند. امتیاز این شیوه گسترش دامنهٔ واژگان زبان اوست و نقصش این است که درواقع با بسیاری از تجارب ارزندهٔ شاعران کهن چنان برخورد می‌کند که گویی هرگز وجود نداشته‌اند. گویی که قصد دارد از صفر آغاز کند. از این‌رو، شماری بسیار از کسانی که با ادبیات و شعر سروکار داشتند (حتّا جوانان) با شعر او چنان برخورد می‌کردند، که گفتی آشفته و پریشان و نابهنجار است. بسیاری از هوادارن نیما بر این باورند که او «استعداد تقلید» نداشت و به‌همین دلیل است که زبان شعری شاگردانش از زبان خود او فصیح‌تر است. چرا که شاگردان نیما کوشیده‌اند تا زبان سنّتی شعر فارسی را تا جایی که دارای فصاحت و روشنی است به‌کار گیرند. امروزه «شعر منثور» پیروان نیما بیش از اشعار موزون خود او، حتّا اشعاری که در سبک کهن و مثلاً در قالب قصیده یا رباعی گفته، یادآور شعر کهن فارسی است.

بر روی‌هم، بریدگی نیما از هنجار سنّتی در قلمرو واژگان زبان، برای او در بیان معنی و مقصود، آشفتگی‌ها و گرفتاری‌هایی پدید آورد، و نمی‌توان گفت که او در این مورد، تا چه حد به قصد عمل کرده و این امر تا چه مایه ناشی از ضعف و یا بی‌توجهّی او بوده‌است.

در دایرهٔ واژگانی شعر نیما، گاهی واژگان محاوره‌ای شمال ایران و تهران به چشم می‌آید که بر غنای واژگانی شعر وی افزوده است.

ت. بریدگی دیگر نیما از هنجار شعر فارسی در موسیقی شعر صورت گرفت:

۱. وزن

۲. قافیه

از نظر وزن، او در آثار اولیه‌اش در جست‌وجوی وزن‌های ناشناخته و مهجور و غیرمعمول بود و دو شعر **افسانه** و **خانوادهٔ سرباز** را با وزن‌های غیرمعمول سرود. وزن **افسانه** پس از سرایش مشهور شد. در قلمرو عروض فارسی با همهٔ گستردگیش اختراع وزن‌های تازه رایج نیست و چنین کاری تنها برحسب اتفاق روی می‌دهد. البته نیما به این بسنده نکرد و گامی بلندتر برداشت و در شعر فارسی عروض تازه‌ای را متداول کرد که آن را «عروض نیمایی» یا «عروض آزاد» می‌گویند.

این عروض از دید «خانوادهٔ» وزن‌ها، قطعاً از جنس عروض کلاسیک به‌شمار می‌آید ــ با این فرق که در عروض کلاسیک، شاعر (با دو مورد استثنایی مستزاد و بحر طویل) در انتخاب ارکان، آزادی عمل ندارد. یعنی ناگزیر است ارکان مصراع اول را در تمام شعر رعایت کند. برای نمونه، **مثنوی** جلال‌الدین رومی با این مصرع آغاز می‌شود:

- U - - - U - - - U -

و شاعر از آغاز تا پایان کتاب، مقدار ارکان را طبق این الگو به دقّت حفظ کرده‌است. نیما می‌گوید. «اگر وزن را اساس شعر قرار دهیم،

می‌توانیم قاعدهٔ تساوی کامل ارکان عروضی را نادیده بگیریم، چنانکه در طرح ذیل:

- U - - - U - - - U -
- U - - - U -

و مطابق با نیازها و اقتضائاتی که برای بیان معنای مورد نظر خود داریم.» این آزمایش به سهم خود موفق‌ترین و برجسته‌ترین گام در تاریخ ادبیات فارسی بود (به‌خاطر ایجاد گستردگی در قالب شعر فارسی و تطبیق آن با هر حال و هوا و اندیشه‌ای). نیما انواع محدود وزن شعر فارسی را به تعداد نامحدود تبدیل کرد، بی‌آنکه خواننده از نظر آهنگ شعر و هنگام شنیدن آن احساس بیگانگی یا نابهنجاری و زشتی کند.

نیما در مورد قافیه نیز دیدگاهی عرضه کرد که کاملاً جالب توجه بود. او می‌گوید: «شعر کهن فارسی مبتنی بر بیت است؛ هر بیت ناچار است قافیه‌ای داشته باشد ــ اما در عروض آزاد (یا عروض نیمایی) واحد شعر بیت نیست. درحقیقت چند سطر پی‌درپی می‌توانند یک بیت را تشکیل دهند.» از این‌رو، قافیه در همه‌جا لازم نیست. هرگاه به قافیه نیاز داشته باشیم (برحسب الگویی که قافیهٔ هر شعر خاص مطابق با موسیقی آن شعر از آن تبعیت می‌کند) آن را به‌کار می‌بریم.

به‌هرحال، باید یادآوری کرد که او یکباره به چنین نتایجی نرسیده، بلکه اینها حاصل حدود بیست سال تجربه و اندیشه بود که از زمان انتشار افسانه در ۱۳۰۱ تا حدود ۱۳۱۸ ه.ش (که نخستین نمونه‌های شعر آزاد خود را منتشر کرد) به درازا کشید.

نیمایوشیج، نخستین نمونه‌های شعر آزاد خود را در ۱۳۱۸ ه.ش در مجلّهٔ **موسیقی** انتشار داد. تا چندین سال در برابر این اشعار واکنشی دیده نشد. پس از برافتادن حکومت رضاشاه و پیدایی آزادی مطبوعات بود که شاعران جوان که در جست‌وجوی عرصه‌های نو بودند، نیما را کشف

کردند. از آن زمان به بعد بود که حضور شعر آزاد در مطبوعات، روز به روز گسترش یافت. در فصل بعد دربارهٔ بالیدن و کمال یافتن شعر آزاد بحث خواهم کرد.

بیشتر مواد و مصالحی که در آثار نیمایوشیج به‌کار رفته، ملهم از شیوهٔ شاعران غربی است. به سبب آشنایی او با ادبیات غربی ــ از طریق زبان فرانسوی ــ در نوشته‌های انتقادی وی که به‌صورت چند رسالهٔ جداگانه منتشر شده‌است، می‌توان جزئیات نظریات انتقادی وی را دربارهٔ شعر و هنر شاعری یافت که از نظر ساختار و نقش تاریخی‌شان و به‌عنوان شواهدی که از هوش و فراست استثنایی او خبر می‌دهد، با ارزش و سزاوار توجّه است.

فصل ششم

پس از جنگ جهانی دوم

(دوره گسترش تجربه و نوآوری)

تا حدود شهریور ۱۳۲۰ ه.ش و اندکی پس از آن، تنها نیما بود که در انزوای خویش شعرهایی از آن دست که شرح دادیم می‌سرود که با همهٔ قواعد عروضی شعر سنّتی مغایر بود. او در حدود سال ۱۳۱۸ ه.ش موفق به چاپ چند نمونه از آثار خود شد. امّا تا شهریور ۱۳۲۰ یا اندکی پس از آن، کسی به این اسلوب توجّه نکرد و صدای نیما جز در میان افراد کمی که زیر تأثیر **افسانه** قرار گرفته بودند، یعنی گروهی از جوانان جست‌وجوگر، پژواکی نداشت: از فریدون توللی باید به‌عنوان شاخص‌ترین این جوانان یاد کرد.

پس از شهریور ۱۳۲۰، با از میان رفتن سانسور و آزاد شدن مطبوعات روزنه‌ای باز شد تا جامعه بتواند هوایی تازه را استنشاق کند. نشریاتی نو پدیدار شد ـ **نامهٔ مردم** (که مجله‌ای خوب از حزب تودهٔ ایران بود، در مهر ۱۳۲۵ ه.ش و **پیام نو** در ۱۳۲۳ ه.ش)، **سخن** (مجلهٔ ادبی مشهوری که هنوز منتشر می‌شود و انتشار آن در ۱۳۲۲ ه.ش آغاز شد) و افزون بر اینها، مجلات زودگذری بودند که هر یک از آنها پس از انتشار چند شماره، جای به دیگری می‌سپرد و همگی‌شان سمت‌گیری و درونمایه‌ای

یکسان نداشتند. اگر مجموعه‌ای از این نشریات ادواری را ورق بزنیم، در جای جای آنها اشعاری از نیمایوشیج و از کسانی که گوشهٔ چشمی به اشعار او داشتند دیده می‌شود.

شعر پس از جنگ جهانی دوم

از میان نخستین نسلی که پس از جنگ جهانی دوم، یا همزمان با آن، آثار شعری خود را منتشر کرد می‌توان اینان را یاد کرد: دکتر پرویز خانلری (که پس از نیما، ژرف‌ترین اثر را بر نسل پس . از خود نهاد، درحقیقت، می‌توان گفت که در نخستین سال‌های پس از جنگ، تأثیر او بیش از نیما بود.) محمدعلی اسلامی ندوشن، مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی)، منوچهر شیبانی، فریدون تولّلی، رواهیج (جواهری)، احسان طبری و دیگران.

دکتر خانلری با انتشار مجلّهٔ سخن به راهی جدا از نیما رفت. یعنی پیشرو بودن نیما را بیرون رفتن از حدود اعتدال می‌دانست. وی در آن سال‌ها دربارهٔ نیما گفت: «نیمایوشیج در آغاز به دنبال اوزان نو و غریب بود و اشعار غنایی خود را زیر نفوذ شاعران رمانتیک فرانسوی به‌ویژه **دموسه** و **لامارتین** می‌سرود، و در قالب این اوزان می‌ریخت. وی سپس این قاعده را نیز شکست و پیشاهنگ نوعی شعر آزاد با معانی عجیب و مبهم شد که ویژهٔ خود اوست. سبک نیما هنوز (تاریخ نوشتن مقاله، ۱۳۲۴ ه.ش است) موفق به جلب توده‌ها و حتّا پذیرش طبقات بالای جامعه نشده‌است.» (**پیام نو**، سال ۱، شماره ۱۱، ص ۳۲).

این موضع معتدل با سلیقهٔ کسانی که شعر خود را در مجلهٔ سخن چاپ می‌کردند، موافق و هماهنگ بود. در میان آنان، فریدون تولّلی، گلچین گیلانی و بعدها، نادر نادرپور، نمایندگان جناح میانه‌رو و اعتدالی شعر نو فارسی بودند، و اگر بخواهیم شخصیت‌های پیشروِ نزدیک‌تر به نیما را مشخص کنیم، دشوار است که بتوانیم بیش از منوچهر شیبانی، کسی را نام

بریم. امّا در ۱۳۲۷ و سال‌های پس از آن به‌تدریج بر شمار شاعران جوانی که از شعر کهن و قالب و وزن آن به تنگ آمده بودند، افزوده می‌شد و نفوذ نیما گسترش می‌یافت. ترجمهٔ اشعار اروپایی (فرانسوی، روسی و انگلیسی) منتشر می‌شد و نیز مقالاتی دربارهٔ حدود دامنهٔ اصلاح شعر، با اطلاعات بهتر و آزادی بیشتر پدید می‌آمد. این عوامل در حوزهٔ شعر نو فارسی به تنوع بسیاری انجامید. شعر فارسی، خواه میانه‌رو خواه تندرو، دو مکتب جداگانه پدید آورد: آنان که دیدشان بر مسائل اجتماعی متمرکز بود.و کسانی که به عوالم درونی چون عشق و دل توجّه داشتند یا شیفتهٔ طبیعت بودند. از میان گروهِ شاعرانی که آثار بیشتر آنان جهت اجتماعی داشت، می‌توان نیمایوشیج، آینده، شیبانی، کسرایی، سایه (در برخی از اشعار او)، ا. بامداد را یاد کرده و از کسانی که به دنیای درون توجه داشتند، یا شیفتهٔ طبیعت بودند و به نوعی شعر غنایی می‌پرداختند، می‌توان فریدون تولّلی، خانلری، گلچین گیلانی، اسلامی ندوشن و نادر نادرپور را نام برد.

نخستین موج شعر نو فارسی که پس از پیدایی شعر نیمایی منتشر شد، و با شهریور ۱۳۲۰ ه.ش مقارن بود، شعری بود که آن را باید نوعی رمانتیسیسم نامید. شخصیت‌های برجستهٔ این نوع شعر، خانلری، تولّلی، گلچین و نادرپور بودند. اینان در باب عناصر شعر دیدگاهی داشتند که شاید بتوان زبدهٔ آن را در پیشگفتار فریدون توللی بر نخستین مجموعهٔ اشعار خود یعنی **رها** مشاهده کرد (رها، تهران، ۱۳۳۰). توللی در این پیشگفتار جالب و شدیداللحن به هواداران سنت کلاسیک و سبک کهن تاخته و با مزاحی ظریف از تصویرهای کلیشه‌ای اشعارشان و نیز از واژه‌های مکرر و کهنهٔ آنان و بیگانگی‌شان با موسیقی، به شیوه‌ای مجاب‌کننده انتقاد می‌کند. اگر این پیشگفتار را بیانیهٔ شعری رمانتیک‌ها بخوانیم، دور از حقیقت نیست: اصول و قواعدی که او برای شعر نو مطرح می‌کند (که خود او و همفکرانش پذیرفتند و تا حدی در اشعارشان

به کار بستند) چنین است:

۱. هماهنگی دقیق اوزان و حالات

۲. تازگی مضامین و تشبیهات و استعارات

۳. بی‌قیدی گوینده در به‌کار بردن صنایع بدیعیه

۴. پرهیز از آوردن «سکته» در اشعار

۵. پرهیز از آوردن قوافی و ردیف‌های دشوار

۶. ایجاد ترکیبات تازه و خوش‌آهنگ و استفاده از لغات زنده‌ای که به‌دست فراموشی سپرده شده‌است.

۷. شناسایی و انتخاب بهترین کلمات

۸. خودداری از پوشال‌گذاری در بحور

در این بیانیه، برخی عناوین تا حدی ضد و نقیض بودند، اما هر چه بود، خود بیانیه و کردار هوادارن آن تا چند سال، شعر فارسی را در شرایط و حال و هوایی قرار داد که دلپذیر و خوش‌نوا و سرشار از سایه روشن مهتاب خواب‌آور بود و از سوی دیگر به تجارب رمانتیک، عاشقانه، اندوهبار و توصیف منظرهٔ غروب محدود می‌شد؛ تا اینکه پس از کودتای ۱۳۳۲ ه.ش درنتیجهٔ انتشار چندین مجموعهٔ شعر نو و برخی مقالات انتقادی، در شعر فارسی موجی دیگر نمایان شد. درواقع شماری از شاعران از جمله نیمایوشیج، هیچ یک از اصول این بیانیه را نپذیرفتند، و در سال‌هایی که این نوع ادبی جریان اصلی شعر را تشکیل می‌داد، راهِ ویژهٔ خود را در پیش گرفتند.

رویدادهای پس از کودتای ۱۳۳۲ همه چیز را عوض کرد ــ و شعر نیز از این قاعده مستثنی نبود. درواقع، دیگرگونی شعر فارسی، اندک اندک عملی شد. پس از کودتای ۱۳۳۲، شعر در دو جهت حرکت کرد، جهتی که از آنِ اذهان امیدوار بود، و راهِ اذهان نومید؛ درحالی‌که رمانتیسیسم کم‌کم به پایان خود نزدیک می‌شد، البته نمی‌توان گفت که رمانتیسیسم به‌طور کامل صحنه را ترک گفت، بلکه به‌عنوان موج اصلی شعر جایگاه خود را از

دست داد. شاخهٔ اجتماعی شعر خصیصهٔ خون و فریاد را به‌علت سانسور فروگذاشت، شاعران به گوشهٔ تنهایی، میخانه، اندیشهٔ مرگ و سایه روشن تخیل و افیون پناه بردند. ستایش مرگ، سکوت و طغیانی ترسناک علیه «شب»ـ«شب قطبی» در رگ‌های شعر فارسی جریان یافت.

اگر به اشعاری بنگریم که در طول آن سالها سروده شده، **همه جا هراس و زمستان و دیوار** می‌بینیم؛ شعر کم‌کم به‌گونه‌ای نمادگرایی اجتماعی گرایش پیدا می‌کند. شاعران این دهه ــکه می‌توان آن را دههٔ رشد شعر نو نامیدــ عبارتند از: فریدون مشیری، نصرت رحمانی، م. امید، ا. بامداد، محمد زهری، سایه، کسرایی، مفتون امینی، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد و نیمایوشیج که شش سال دیگر از این دهه را زنده بود (نیما در ۱۳۳۸ درگذشت).

دومین موج مهمی که پس از رمانتیسیسم در شعر نو فارسی برخاست ــو هنوز هم می‌تواند مهم به‌شمار آیدــ جنبشی است که از درون شعر نیما سر برآورد. این نوع شعر را باید گونه‌ای نمادگرایی اجتماعی نامید و بهترین سرایندگان آن عبارتند از: احمد شاملو، اخوان ثالث (م. امید)، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و چند شاعر دیگر. شاید بهتر باشد که سخنان فروغ فرخزاد را که در ۱۳۳۹ نوشته شده، ده سال پس از انتشار بیانیهٔ رمانتیک‌ها (مقدمه **رها** از فریدون توللی) خلاصه نظر همهٔ این شاعران بدانیم (اگر چه همهٔ آنان دربارهٔ برخی از موضوعات با فروغ موافق نبودند). فرخزاد در آن سال از وضعیت شعر رمانتیک (که خود چند سال با آن درگیر بود) انتقاد کرد و نوشت:

۱. شعر امروز از بردن نام چیزها و جاهایی که از صبح تا شب با آنها سروکار داریم می‌ترسد.

۲. شعر امروز از نظر محتوا عمق ندارد ــ شاعر با کلمات و تصاویر کودکانه بازی می‌کند و صور خیال شعر او به زن زیبای [مرده‌ای] می‌ماند که اگر پلکهایش را از هم بگشایند، هیچ اندیشه‌ای را باز نمی‌گوید.

۳. در این شعر، عشق کاملاً سطحی است، در سطحی‌ترین روابط و امیال جنسی خلاصه می‌شود.

۴. در شعر امروز، حماسه از میان رفته است.

۵. زبان آن دروغین است، کلماتی که در یک خط عمومی معانی مشابهی دارند، در شعر امروز به نفع واژه‌های دیگر که زیباتر و آهنگین‌تر به‌شمار می‌آیند کنار می‌روند. شاعر امروز به زیبایی کلمه توجه دارد نه به مفهوم آن.

۶. شعر فارسی به مقداری کلمات تازه احتیاج دارد و باید جسارت گنجانیدن آنها را در خود پیدا کند. (آژنگ جمعه، مهر ۱۳۳۹ ه.ش نقل شده در دفترهای زمانه، شمارهٔ ویژه فروغ)

نیمایوشیج، فروغ، شاملو و تااندازه‌ای اخوان ثالث این اصول را در اشعار خود به‌کار بردند ـ و به اشعار دیگران نیز راه یافتند. این بیانیه‌ها و این‌گونه شعر بود که ناقوس مرگ شعر رمانتیک را نواخت. در همان سال‌هایی که بیانیه رمانتیک‌ها منتشر شده بود (چهار سال پس از پیدایی مقدمهٔ رها)، احمد شاملو در بیانیهٔ منظوم خویش (۱۳۳۳ ه.ش) گفته بود:

این بحث خشک معنی «الفاظ خاص» نیز
در کار شعر نیست
اگر شعر زندگی است

هوای تازه

وی در این شعر از لزوم برگرفتن کلمات کوچه و بازار و زندگانی روزمرّه سخن می‌گوید و خود او که برای گسترش هرچه بیشتر دایرهٔ شعر کوشید تا شمار زیادی واژه (کهنه و نو) به‌کار برد، تبلیغی موفق برای این بیانیه است.

فروغ فرخزاد نیز همان راه شاملو را پیمود (فروغ به نوعی عروض موزون نظر داشت). البته حقیقت این است که شاعران جوان در سال‌های

بعدی در زمینهٔ زبان شعر سخت کوشیدند، اما «شعر» نگفتند بلکه تنها مجموعه‌ای از واژه‌ها را عرضه کردند.

از حدود سال ۱۳۴۸ ه.ش به بعد، به‌علت حوادثی که در اوضاع و محیط اجتماعی ترقی‌خواهان و پیشروان عرصهٔ ادبیات ایران پیش آمد، شعر فارسی تکانی دیگر خورد و خون در رگ‌های آن جریان یافت. مشرب قدیمی نومیدی و دلسردی جای خود را به امید و آرزو داد- «خون»، «شقایق»، «جنگل» و «مرغ طوفان» در فضای خواب‌آلوده و تخدیرشدهٔ شعر فارسی دمیده شد و آن را حیاتی تازه بخشید. چند شاعر جوان، مدتها چنان شعر می‌سرودند که روح تازهٔ صحنه اجتماعی ـ ولو نه‌چندان صریح ـ در شعرشان پژواک داشت. با وجود این، کتاب‌هایی که اخیراً انتشار یافته، حاوی اشعارِ کسانی است که به سبک هزار سال پیش شعر می‌گویند و شعرشان دربارهٔ شمع و گل و پروانه و بلبل و مدح نظام مستقر ـ یا دربارهٔ منافع ورزش یا در وصف وافور است.

می‌توان «موج» بسیار تازه‌تری جست‌وجو کرد که در ده‌سال اخیر در شعر نو فارسی پیدا شده‌است و اکنون نیز در آثار کسانی چون اسماعیل خویی، م. آزرم و آزاده (میمنت میرصادقی) جلوه دارد. مسلماً امروزه شمار زیادی از شاعرانِ دهه‌های اخیر وجود دارند که در موج عمومی شعر فارسی شایان بحث و برسی نقّادانه‌اند و نامشان را در بالا برده‌ایم، و در اینجا تعداد بیشتری از آنها را نام می‌بریم: نیمایوشیج، م. آزاد، آزاده، م. آزرم، م. امید، ا. بامداد، فریدون توللی، پرویز خانلری، رضا براهنی، اسماعیل خویی، نصرت رحمانی، رؤیایی، زهری، ه. ا. سایه، م. سرشک، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، سیاوش کسرایی، کوش‌آبادی، کیانوش، گلچین گیلانی، فریدون مشیری، مفتون امینی، نادر نادرپور، منوچهر نیستانی، حسن هنرمندی، شرف‌الدین خراسانی و مصطفی رحیمی.

داستان‌نویسی نو در ایران

اگر داستان‌نویسی را به مفهوم وسیع آن و جدای از فنون ویژهٔ یکی دو قرن اخیر اروپا درنظر بگیریم، تاریخ آن در ایران به چندین هزار سال می‌رسد- از روزگار افسانه‌ها تاکنون. داستان‌های **هزار و یک شب** که برای خوانندهٔ اروپایی آشناست، نمونهٔ داستان‌نویسی ایران قدیم است. این داستان بعدها از راه ترجمهٔ عربی آن به زبان‌های اروپایی راه یافت. در ادبیات مردمی و ادبیات خواص، قصّه‌هایی دیگر نیز وجود دارد که در میان مردم رایج است.

اما داستان به معنی جدید آن، تاریخی دراز ندارد (کمی بیش از نیم سده). بر اثر تحولاتی که قبلاً به آنها اشاره شد، ادبیات در دورهٔ مشروطه بیش از آنچه انتظار می‌رفت، به توده‌های مردم نزدیک شد. یکی از شواهد این امر رواج و نشر نوع‌های ادبی جدید از قبیل نمایشنامه و داستان است. با آنکه قصه‌نویسی به مفهوم گستردهٔ آن در ایران تاریخی دراز دارد، نمایش نیز در شکل ابتدایی شرقی خود چند قرن تاریخ دارد؛ امّا این قصه‌ها و نمایش‌ها، هیچ مناسبت و ربطی با داستان‌نویسی جدید و نمایش کنونی ایران ندارد.

داستان‌نویسی جدید در ایران، در قالب رمان تاریخی و با آثار نویسندگانی چون موسی نثری و صنعتی‌زاده کرمانی آغاز می‌شود؛ این داستان‌ها از نظر تکنیک و اصول اساسی داستان‌نویسی، مانند هر کشف تازهٔ فرهنگی بسیار ابتدایی و سطحی‌اند. بی‌شک می‌توان گفت که در زمینهٔ داستانِ کوتاه، **یکی بود یکی نبود** نوشتهٔ سیّد محمدعلی جمال‌زاده، که ابتدا در ۱۹۲۲ در برلین منتشر شد، آغاز داستان‌نویسی نو در ایران است.

نویسندهٔ این مجموعه داستان که از آن پس آثار دیگری در همان زمینه پدید آورد (هرچند موفقیتی همانند نخستین اثرش نداشت) در پیشگفتار کتاب خود می‌گوید: «قصد من خلق قصه‌ای در سبک ادبی است که از دید زبان ممکن است شامل لغات و اصطلاحات روزمرهٔ عوام و مردم کوچه و

بازار باشد و از نظر توصیف زندگانی طبقات مختلف اجتماعی آیینه‌ای برای نشان دادن جامعه باشد.»

انتشار این مجموعهٔ داستان، راههای چندی را که می‌تواند آغاز حرکتی به کلی تازه در زبان فارسی باشد، نشان می‌دهد:

۱. از دید زبان عمومی یا محاوره‌ای که در مقابل زبان نوشتاری یا زبان اهل قلم قرار دارد.

۲. از دید توصیف مفصّل ویژگی‌های شخصیت‌های داستان که در سنجش با آثار پیشینیان ــ رمان تاریخی اسلاف جمال‌زاده ــ بسیار مفصّل و به طبیعت و واقعیت نزدیک است. جمال‌زاده در سال‌های بعد، داستان‌های دیگری منتشر کرد: **راه آب‌نامه، معصومه شیرازی، دارالمجانین، تلخ و شیرین، صحرای محشر، سروته یک کرباس، و غیر از خدا هیچکس نبود.**

جمال‌زاده راهی را گشود که نویسندگان بعدی (صادق هدایت و بزرگ علوی) و نسل‌های بعدی آن را پیمودند. امروز در ایران داستان‌نویسی به سبک نو، به‌شدت دنبال می‌شود. شخصیت‌های برجسته‌ای در عرصهٔ داستان‌نویسی به صحنه آمده‌اند که حضورشان در فضای روشنفکری و فرهنگی کشور ما ارزش بسیار دارد. در همه‌جا می‌توان تأثیر ادبیات غرب را دید ــ از دید تکنیک و فن داستان‌نویسی تأثیر آثار فرانسوی، روسی (و بعدها) آمریکایی به خوبی دیده می‌شود، امّا افراد، صحنه‌ها و ماهیّت رویدادها ایرانی و متعلق به ایران است که البته باید هم چنین باشد.

اگر بخواهیم جریان داستان‌نویسی ایران را از دید تاریخی پی‌بگیریم، باید همدوش جمال‌زاده، هدایت و علوی (که باید مشهورترین نویسندگان نسل نخستین نویسندگان ایرانی تلقی شوند) از علی دشتی و محمد حجازی نیز یاد کنیم. راست است که جمال‌زاده، که پیشاهنگ تلقی می‌شود، از دید شایستگی در کاربرد اصول و تکنیک‌های داستان‌نویسی از حجازی و دشتی موفق‌تر و به قلمرو داستان نزدیک‌تر است ــ امّا حجازی و دشتی از طریق آثار خود، بر خواننده، یعنی خوانندهٔ عادی

نفوذی بیش از جمال‌زاده داشته‌اند، و استقبال مردم از آثارشان بیشتر بوده‌است.

هدایت و علوی موفق‌ترین نویسندگان نسل خویش به‌حساب آمده‌اند. تنوع آثار این دو، و قدرتشان در تجسّم بخشیدن به وقایع و اشخاص چنان عالی و برجسته است که نسل‌های بعدی با همهٔ آشنایی‌شان با زیر و بم کار و تمرکز شگفتی‌آورشان بر تکنیک، تاکنون نتوانسته‌اند گامی فراتر از دست‌آوردهای هدایت و علوی بردارند.

شهرت هدایت در داخل و خارج ایران، از هر نویسندهٔ دیگری بیشتر است و آثار او به بسیاری از زبان‌های شرقی و غربی ترجمه شده‌است. او نشان‌دهندهٔ چندین ویژگی روح طبقه پیشرو ایران در روزگار خویش بود، و آن ویژگی‌ها را در همهٔ آثارش می‌توان یافت. نخستین ویژگی، نفرت وی از اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه است (۱۲۹۹ـ۱۳۲۰ ه.ش) شاید بتوان چنین نفرتی را نامستقیم در بهترین آثار او دید ــ **بوف کور**، **سه قطره خون** و برخی دیگر از داستان‌های او. می‌توان گفت که برجسته‌ترین مضمون یا رشتهٔ فکر او به تصویر کشیدن این نفرت است که گاهی در شکل بیزاری از زندگانی رخ می‌نماید.

هدایت چون بسیاری از جوانان نسل خویش دچار نوعی وطن‌پرستی افراطی (که بر اثر اوضاع سیاسی روزگارش برانگیخته شد) بود. او همچنین مانند بسیاری از ملی‌گرایان کج‌روش و کج‌فهم که هیچ‌گونه توجهی به فرایند تاریخی و علل و اسباب اقتصادی و سیاسی نداشتند (و به وجهی آگاهانه هم بود)، کوشید تا همهٔ گناهان را به گردن اسلام و فتح عرب بیندازد. این‌گونه اندیشه را می‌توان در نسل او و حتّا در برخی از پیشرفت‌خواهان امروز ایران دید، اما هدایت از نخستین کسانی بود که این خصیصه را در آثار خویش بازتاباند. از این قرار، دومین عاملی که در نوشته‌های هدایت به‌چشم می‌آید، مسئلهٔ اسلام و ضدّیّت او با عرب است. وی اصولاً بی‌آنکه مسائل گوناگون و جنبه‌های مختلف امور را از

هم تشخیص دهد یا در پی این‌کار باشد، برای خود توهّماتی ایجاد می‌کرد.

بر روی‌هم، شخصیت‌های بهترین آثار او موجوداتی بدبین، نظیر افراد نابهنجار و ناتوانند ـ تا آنجا که عنوان **بوف کور** در ادب فارسی چنان آوازه‌ای یافته که هرگونه زندگی توأم با بیزاری و بدبینی، «بوف کوری» نامیده می‌شود. بهترین آثار هدایت عبارتند از: **سه قطره خون** (۱۳۱۱ ه.ش)، **سایه روشن** (۱۳۱۲)، **سگ‌ولگرد** (۱۳۲۱)، **حاجی‌آقا** (۱۳۲۴)؛ همچنین از او چند نمایشنامهٔ تاریخی، مقاله‌های انتقادی و ترجمه‌هایی از ادبیات ایران باستان به یادگار مانده‌است. هدایت را می‌توان به‌لحاظ اقتدار و شهرت عظیم نویسندگی و وسعت و تنوع زمینهٔ آثارش برجسته‌ترین شخصیت در نثر جدید فارسی به‌شمار آورد.

بزرگ علوی در کنار هدایت قرار دارد. آثار او حجم و تنوع مجموعهٔ آثار هدایت را ندارد، اما هر دو نویسنده از یک نسل و از شرایط اجتماعی یکسان برخاسته‌اند و از برخی جهات به‌هم نزدیکند. روح زندگی و نوع گرایش اجتماعی که در همهٔ آثار او به چشم می‌آید، نشانهٔ رابطه‌ای است که وی به‌مدت بیست سال یا بیشتر با سیاست و مسائل اجتماعی داشته‌است. شخصیت‌های داستان‌های علوی کاملاً مصمم، سرزنده و استوارند. رمان **چشمهایش** یکی از بهترین داستانهای فارسی است که در آن تاریکی بیست‌ساله به صراحت تصویر شده‌است. وی از آنجا که سال‌ها در زندان به سر برد، زندان در نوشته‌هایش سهمی دارد. بهترین آثار علوی عبارتند از: **چمدان**، **ورق‌پاره‌های زندان**، **پنجاه و سه نفر**، **نامه‌ها** و **چشمایش**.

هدایت در سال ۱۳۳۰ در پاریس خودکشی کرد و علوی در جریان حوادث ۱۳۳۲، از کشور گریخت و اکنون در آلمان شرقی زندگی می‌کند. این دو نویسنده در ادبیات داستانی ایران بهترین سرمشق نسل خویشند.

پس از شهریور ۱۳۲۰، نسلی جوان‌تر به صحنه آمد که در عرصهٔ

داستان‌نویسی جدید ایران موج تازه‌ای را آغازید. صادق چوبک با انتشار **خیمه‌شب‌بازی** در ۱۳۲۴ ظهورِ نویسنده‌ای توانا را بشارت داد و در کنار او داستان‌نویسان جوان دیگر، مجموعه داستان‌هایی منتشر کردند که از میان آنها، جلال آل‌احمد (فوت: ۱۳۴۸)، ابراهیم گلستان و به‌آذین در سال‌های بعد شناخته شدند و به شهرت رسیدند. در کنار این نویسندگان از سیمین دانشور که چند مجموعه داستان منتشر کرد، یاد باید کرد.

صادق چوبک، پس از **خیمه‌شب‌بازی** کتابهای **انتری که لوطیش مرده بود**، **چراغ آخر**، **روز اول قبر**، **سنگ صبور** و **تنگسیر** را منتشر کرد. این آثار همگی از نظر حجم و ارزش همسنگ نیستند. به‌طورکلی، آثار نخستینِ چوبک، بیش از آثار بعدی او خواننده را جذب می‌کند. وی در توصیف لایه‌های پایین جامعه مهارت دارد.

جلال آل‌احمد آمیزه‌ای بود از داستان‌نویس و مقاله‌نویس. از این‌رو، خواه هنگامی که عضو حزب توده بود خواه درموقع انشعاب از آن حزب و تشکیل نیروی سوم با همکاری خلیل ملکی و عدّه‌ای دیگر، چهرهٔ سیاسی او تا سال‌های پایانی عمر نسبتاً کوتاهش از خلال آثار وی قابل تشخیص بود. جلال، نویسنده‌ای سیاسی به‌معنی درست کلمه بود و مسلماً از مردمی‌ترین نویسندگان معاصر ایران است و به‌احتمال دامنهٔ نفوذ وی حتّا از هدایت نیز گسترده‌تر است. جلال در آثاری که در نیمهٔ دوم زندگانی خویش آفرید زبانی مختص خویش پدید آورد. این زبان از نظر تحرک، روانی و کوتاهی جمله‌ها، عبارات فشرده و نزدیکی شگفت‌آورش به زبان محاوره‌ای، نوعی گسست از هنجارهای اصلی نثر فارسی بود که مقلّدان بسیاری به‌ویژه در مقاله‌نویسی پیدا کرد. بهترین آثار او عبارتند از: **دید و بازدید**، **از رنجی که می‌بریم**، **سه‌تار**، **زن زیادی**، **سرگذشت کندوها**، **مدیر مدرسه**، **نون والقلم** (که همه از آثار داستانی او هستند)، **غرب‌زدگی** و **روشنفکران**، مقاله‌ها و آثار تحقیقی. **روشنفکران** در زمان حیات او منتشر شد و چند سال دچار سانسور گشت.

ابراهیم گلستان کار خود را با حزب توده آغازید و همان راه آل‌احمد را پیمود. اما پس از آنکه وضع زندگیش بهبود یافت، دیدگاه خود را دربارهٔ هنر تغییر داد و به‌نوعی فرمالیسم روی آورد. مجموعه‌های داستانی اولیه او نفوذی به‌دست نیاورد. اما در پانزده سال اخیر با انتشار دو سه کتاب و تکامل نوعی زبان موسیقیایی در بیشتر داستانهایش، توانست طبقهٔ خاصی از خوانندگان را جذب کند. وی زیر تأثیر نویسندگان آمریکایی است و از نخستین کسانی است که آثار همینگوی را به فارسی برگرداند. آثار او عبارتند از: **شکار سایه**، **آذر ماه آخر پاییز**، **جوی و دیوار و تشنه** و **مهر و ماه**. نثر او شاعرانه و دلکش است ــ با وجود این هیچیک از شخصیت‌های داستانهایش به یاد نمی‌مانند.

محمود اعتمادزاده (م. ا. به آذین)، از جمله برجسته‌ترین نویسندگان و مترجمان این نسل است ــ او به‌وجهی هوادار رآلیسم سوسیالیستی است و از نخستین شیفتگان ادبیات و نوشته‌های انتقادی روسی بود. وی چندین اثر کلاسیک فرانسوی و روسی را به فارسی برگردانده و مهارت خود را در این کار نشان داده‌است. داستان‌های در خور یادآوری به آذین عبارتند از: **به سوی مردم**، **دختر رعیت** (رمان). **نقش پرند** (قطعه‌های ادبی)، **مهرهٔ مار** و **شهر خدا**. به آذین سنجیده و ماهرانه می‌نویسد و نثرش محکم و دارای عواطف انسانی است. با وجود این، تکنیک داستان‌نویسی او با قدرت اندیشه و استحکام نثر وی همپایه نیست.

سیمین دانشور، همسر جلال آل‌احمد، با اینکه نخستین مجموعه داستانش به‌نام **شهری چون بهشت** موفقیت چشمگیری نداشت، با انتشار رمان بسیار موفقیت‌آمیز **سووشون** در ردیف نویسندگان بلندپایهٔ معاصر ایران قرار گرفت؛ منتقدان، این رمان او را اگر نه بهترین که یکی از دو یا سه رمان برجسته در زبان فارسی می‌دانند.

همزمان با کودتای ۱۳۳۲ و کمی پس از آن، چندین نویسندهٔ جوان از نسلی دیگر پدید آمدند که امروزه فعّال‌ترین داستان‌نویسان ایران به‌شمار

می‌روند. اینان برحسب تاریخ تقریبی پیدایی و انتشار آثارشان عبارتند از: تقی مدرسی، جمال میرصادقی، بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، محمود کیانوش و کمی بعد، از موج دیگر شامل نادر ابراهیمی، فریدون تنکابنی، هوشنگ گلشیری، مهشید امیرشاهی، گلی ترقی و چند تن دیگر نام باید برد.

دکتر تقی مدّرسی[1] با انتشار داستان **یکلیا و تنهایی او** به شهرت رسید. نثر این کتاب پرکشش و دلپذیر بود، و از ظهور نویسنده‌ای توانا خبر می‌داد. این نویسنده هیچ داستان کوتاهی منتشر نکرده‌است. وی داستان بلند دیگری به‌نام **شریف‌جان شریف‌جان** منتشر کرد که موفقیت کتاب اول او را نداشت. مدرسی پزشک است و در آمریکا زندگی می‌کند.

جمال میرصادقی با انتشار مجموعه داستانی به‌نام **شاهزاده‌خانم سبزچشم** که توصیفی از اصناف تجاری در جامعه ایرانی (در تهران بود،) به‌عنوان شخصیتی کامیاب در زمینهٔ نوعی رآلیسم سوسیالیستی ظاهر شد. سایر مجموعه داستان‌های این نویسنده عبارتند از: **چشم‌های من خسته**، **شب‌های تماشا و گل زرد**، **در ازنای شب** (رمان)، **شکسته‌ها**، **این سوی تل‌های شن** و **آدم نه حیوان**.

بهرام صادقی و جمال میرصادقی کار خود را در مجله **سخن** آغاز کردند. بهرام صادقی بیشتر به فرم توجه دارد تا محتوا، و در آثار او نوعی طنز چشمگیر است. وی داستانی بلند به‌نام **ملکوت** منتشر کرد و سپس مجموعه داستان‌های کوتاه خود (از جمله داستان **ملکوت**) را در کتابی به‌نام **سنگر و قمقمه‌های خالی** چاپ کرد. با اینکه حجم آثار او زیاد نیست، هنوز در نسل خویش نویسنده‌ای تراز اول است. او چند سالی است که از نوشتن دست کشیده است.

---

۱. خواننده توجه دارد که بسیاری از نویسندگان و شاعرانی که در این کتاب از آنان یاد شده اکنون زنده نیستند، اما در زمان تألیف کتاب حیات داشته‌اند.ـم.

دکتر غلامحسین ساعدی (گوهر مراد) نویسنده‌ای بسیار موفق و پرنفوذ است که در نسل خویش جای جلال‌احمد را می‌گیرد، با این تفاوت که وی به‌جای رساله‌ها و مقالات (که آل‌احمد با آنها درخشید) نمایشنامه‌هایی نوشت و در این مورد، مقامی والا دارد. مجموعهٔ داستانهایش عبارتند از: **عزاداران بیل**، **واهمه‌های بی‌نام و نشان**، **ترس و لرز**، **دندیل**، **گور و گهواره**. ساعدی در داستان‌نویسی قدرتی فوق‌العاده دارد و می‌تواند از هیچ داستانی بیافریند. شخصیت‌های داستان‌هایش همانند شخصیت‌های داستان‌های چوبک از میان ناتوان‌ترین و بدبخت‌ترین و محروم‌ترین مردم ایران برگزیده شده‌اند، خواه در آذربایجان (**عزاداران بیل**) باشد خواه در تهران (**گور و گهواره**). ساعدی با اینکه نویسنده‌ای واقع‌گراست، گاهی ابعاد زمان و مکان را چنان جلوه می‌دهد که از یک‌سو بتواند اثر خود را از محدود ماندن در دل یک واقعه برهاند و از سوی دیگر بر زیبایی آن بیفزاید.

فریدون تنکابنی نیز نویسنده‌ای از همین نسل است که با انتشار بعضی مجموعه داستان‌ها به‌نام **پیادهٔ شطرنج**، **ستاره شب‌تیره** و **مردی در قفس** مشهور شده‌است. وی نثری عالی دارد، اما اهمیت چندانی به تکنیک نمی‌دهد و برایش اندیشه باارزش‌تر از فرم است.

هوشنگ گلشیری نویسندهٔ جوان دیگری است که با انتشار داستان **شازده احتجاب** در میان داستان‌نویسان نسل خویش موقعیتی به‌دست آورد. وی مجموعه داستانی به‌نام **مثل همیشه** و داستانی با عنوان **کریستین و کید** نیز انتشار داده‌است. گلشیری زیر تأثیر نویسندگان آمریکایی است و در هواداریش از فرم و تکنیک بیشتر پیرو شیوهٔ «جریان سیّال ذهن» فالکنر است.

نادر ابراهیمی، نویسنده‌ای پرکار است که آثار خویش را در خلال پانزده سال اخیر چاپ کرده‌است. او تجربه‌گر بزرگی است و آثارش در شایستگی همانند نیستند و فراز و فرود بسیاری در آنها دیده می‌شود.

محمود کیانوش شاعر و نویسنده‌ای از همان نسل است که نثری سنجیده و شاعرانه دارد. وی شاعری است که داستان می‌نویسد. در عرصهٔ شعر بسی کوشاتر از عرصهٔ داستان‌نویسی است. اما به‌رغم این واقعیت، مجموعه داستان‌هایی چاپ کرده‌است: **آیینه‌های سیاه**، **غصه‌ای و قصه‌ای**، **در آنجا هیچکس نبود** و **مرد گرفتار**.

نویسنده جوان دیگری که به‌طور اسرارآمیزی در رود ارس غرق شد، و محبوبیت زیادی کسب کرد و آثارش بطور گسترده‌ای نشر یافت، صمد بهرنگی (۱۳۱۸–۱۳۴۷) بود. صمد بیشتر برای بچه‌ها قصه می‌نوشت. اما قصهٔ **ماهی سیاه کوچولوی** او را بزرگسالان نیز می‌خوانند. او یکی از فداکارترین نویسندگانِ نسل خویش بود. برخی از آثار وی گنجینهٔ فرهنگ مردم ایران (آذربایجان) است.

در پایان باید از نویسندگان دیگری یاد کرد که آثاری عالی پدید آوردند، اما مجال پرداختن به یک‌یک آنان نیست:

نسل نخست آنها عبارتند از: سعید نفیسی، شین پرتو، جهانگیر جلیلی، محمد مسعود.

نسل دوم: درویش، رسول پرویزی

نسل سوم: بهمن فرسی، بابامقدم

نسل چهارم: گلی ترقی، مهشید امیرشاهی، احمد محمود، امین فقیری، شمیم بهار، ناصر تقوایی، محمود دولت‌آبادی.

ادبیات نمایشی در ایران معاصر

تئاتر به‌معنی درست آن تا یک سدهٔ پیش در شرق وجود نداشت. به احتمال، نخستین کسی که در آسیا دست به نوشتن نمایشنامه زد، میرزا فتحعلی آخوندزاده بود که چند نمایشنامه در آذربایجان (قفقاز) (۱۸۵۹) به زبان آذری نوشت. این نمایشنامه‌ها به‌دست میرزا جعفر قراچه‌داغی و با راهنمایی خود او به فارسی برگردانده شد و با اقبال عمومی مواجه

گشت (۱۲۹۱ هـ.ق). پیش از میرزا فتحعلی که زیر تأثیر ادبیات اروپایی نوع روسی قرار داشت، و در این زمینه پیشاهنگ بود، نمایش به مفهوم اروپایی آن وجود نداشت، و از این قرار، می‌توان گفت که تئاتر و نمایشنامه‌نویسی در ایران از زمان ناصرالدّین‌شاه پدیدار شد.

پیش از این دوره آثاری که متضمن یک هستهٔ نمایشی باشد، وجود داشت؛ منظور برخی از نمایشنامه‌های فکاهی است که هنوز در برخی از استان‌های کشور پرتو کمرنگیِ از آن به‌چشم می‌آید. در ادبیات کلاسیک ایران اصطلاحاتی به‌کار رفته که اشاراتی به هنر نمایش را نشان می‌دهد، هرچند آگاهی دقیق و استواری دربارهٔ آنها نیست ـ بازی فانوس خیال نمونه‌ای است از این دست.

طبق برخی از منابع، در دوران صفوی آثار نمایشواره‌ای دربارهٔ زندگانی و شهادت امامان شیعه به‌ویژه حسین‌بن‌علی(ع) و یاران او و مصیبت کربلا پدیدار شد که هنوز در نمایش تعزیه‌خوانی یا شبیه‌خوانی متداول است، و از آن روزگار تاکنون رواج عام داشته است. دانسته نیست که اجرای تعزیه یا نمایش مذهبی آیا پیشینه‌ای قبل از عصر صفوی و اسلاف ایشان داشته یا نه. احتمال دارد که صفویان به علّت آشنایی با غرب، اجرای این نمایشواره‌ها را به تقلید نمایش‌هایی که دربارهٔ قدّیسان مسیحی رایج بود، پدید آورده باشند، اما عزاداری برای امام حسین (ع) بسیار قدیمی است و دست‌کم به سدهٔ چهارم هجری و عهد فرمانروایی بویویان در بغداد بازمی‌گردد.

به‌هرحال، نکتهٔ مهم این است که ادبای ایران و اسلام، از مفهوم «درام» و نمایش غافل بودند. از این‌رو، درنظر آنان، بخش کمدی و تراژدی فن شعر ارسطو غیرقابل ترجمه به‌نظر می‌رسید، و چون مفسّران مسلمانِ آثار ارسطو، می‌خواستند نظر خود را دربارهٔ این مفاهیم بیان کنند، بیشتر مطالب بی‌معنی می‌نوشتند یا اینکه تراژدی را با مرثیه و کمدی را با هجو یکی می‌گرفتند، زیرا هجو و مرثیه در ادب عرب رواج داشت.

این مسئله که چرا ادبیات نمایشی در ایران وجود نداشته به ساختار طبقاتی و نظام حکومتی که همواره استبدادی بوده بازمی‌گردد، زیرا برای رشد این‌گونه ادبیات که نیروی حیاتیش انتقاد است، جولانگاهی وجود نداشته است. تجربه نشان داده که هرگاه نسیم آزادی در ایران وزیدن گرفته، در نمایشنامه‌نویسی حرکتی آغاز گشته است ــ در دورهٔ مشروطه و پس از جنگ جهانی دوم که رضاشاه از سلطنت کناره گرفت. با اینکه در ایران پس از نمایش‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، چندین نمایشنامه نوشته و اجرا شده بود، می‌توان گفت که تئاتر مدرن پس از ۱۳۲۰ ش که مردم چند سالی آزادی داشتند، آغاز شد. به‌هرحال، در فاصله‌ای که نمایشنامه‌های آخوندزاده انتشار یافت و ملکم‌خان در ایران نمایشنامه‌هایی نوشت و منتشر کرد[۱]، تا پایان جنگ جهانی دوم، نویسندگانی چون رضا کمال شهرزاد، عشقی (شاعر معروف)، حسن مقدّم (علی نوروز)، ابوالحسن فروغی (نمایش منظوم)، نمایشنامه‌هایی نوشتند و انتشار دادند که بیشترشان به نمایش درآمد. نمایشنامه‌هایی که در دورهٔ دیکتاتوری نوشته شد، بیشتر آمیخته به نوعی ناسیونالیسم بود، و برای انتقاد اخلاقی و اجتماعی مجالی نداشت.

پس از شهریور ۱۳۲۰، برای رشد هنر، فضایی عالی پدید آمد و ادبیات نمایشی نیز که برای به‌عهده گرفتن وظیفه نقّادی شایستگی داشت، رشد کرد. در این سال‌ها، ترجمهٔ آثار بسیاری از کلاسیک‌های بزرگ جهان مانند شکسپیر، آخیلوس، شیلر، مولیر، گوگول، چخوف، گورکی، سارتر، کامو و دیگران آغاز شد. نویسندگان ایرانی چون صادق هدایت، عبدالحسین نوشین و صادق چوبک، به نمایشنامه‌نویسی روی آوردند، و در تهران و شهرستان‌ها تئاترهایی ایجاد شد. عبدالحسین

---

۱. پژوهش‌های بعدی نشان داد که نمایشنامه‌های منسوب به میرزاملکم‌خان نوشته میرزا آقا تبریزی بوده است.ـ م.

نوشین در تئاتر بعد از جنگ جهانی دوم ایران شخصیتی برجسته است.

پس از کودتای ۱۳۳۲، تئاتر کم‌کم به ورطهٔ سقوط افتاد. با این‌حال، در بیست سال اخیر، چند نمایشنامه‌نویس عالیقدر و برجسته پدید آمده‌اند که مهم‌ترین‌شان دکتر غلامحسین ساعدی (گوهرمراد) است که داستان‌های کوتاه وی پیش از این مورد بحث قرار گرفت. همچنین از بهرام بیضایی و اکبر رادی یاد باید کرد. همهٔ نمایش‌هایی که در سال‌های اخیر در ایران اجرا شده‌است، ترجمه‌هایی از ادبیات غربی ـ بیشتر ادبیات پوچگرا ـ بوده‌است.

نمایه

آ

الف

ب

پ

ش

ه

ی

منتشر شده است:

مقامات جامی

گوشه‌هایی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی خراسان در عصر تیموریان
عبدالواسع نظامی باخزری
به اهتمام نجیب مایل هروی

مقامات جامی از آثار ارزندهٔ قرن نهم و اوایل قرن دهم است که مقدمه و تعلیقات مفید نجیب مایل هروی به‌ارزش آن افزوده است. کتاب حاضر علاوه بر جنبهٔ ادبی، از نظر ارائهٔ مسائل فرهنگی و اجتماعیِ خراسان بزرگ در دورهٔ تیموریان نیز حائز اهمیت است.

خاصیت آینگی

نقدحال، گزارهٔ آرا، و گزیدهٔ آثار فارسیِ عین‌القضات همدانی
به کوشش نجیب مایل هروی
۴۶۲ ص، رقعی.

عرفانِ ایرانی در عالم اندیشهٔ ایرانی و اسلامی جایگاهی خاص دارد تا حدی که گویی با آن جهان‌بینی نوینی از متن این فرهنگ برآمده. عارفان ایرانی مفاهیم و تعالیم اسلام را معنایی تازه بخشیدند تاجایی که بسیاری از دنیاداران بر آنان شوریدند و خود در آتش عشق الهی سوختند. و در این میان سرآمدانی بودند، یکی‌شان شهید عین‌القضات همدانی که او را به جرم نوآوری و نوجویی در اندیشهٔ رایج، از سر جهل و ترس واحساس خطر، از جایگاهش راندند. باز آرام نگرفتند. پس به دیار خویش همدان بازگرداندندش و بر دار آویختندش. اما هنوز آرام نگرفتند پس «پوست بدنش راکندند و در بوریای آلوده به نفتش پیچیده، سوزاندند و خاکسترش را به باد دادند.» اما از او خلاصی نیافتند. زیرا عین‌القضات در آثارش زنده ماند و خاصیت آینگی تصویری است که از او پابرجا مانده و می‌ماند و هرکس به فراخور حال تصویر خویش را در آن می‌بیند. نجیب مایل هروی با استغراق در آثار و احوال عین‌القضات دستنامه‌ای فراهم آورده که در این روزگار دوری از نیازهای عرفانی شاید دلهایی چند را به عرفان و اندیشهٔ عرفانی مشتاق کند.